சங்க இலக்கிய ஆய்வு
தெ.பொ.மீ.யும் மேலை அறிஞரும்

ப.மருதநாயகம்

உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்
INTERNATIONAL INSTITUTE OF TAMIL STUDIES

சங்க இலக்கிய ஆய்வு
தெ.பொ.மீ.யும் மேலை அறிஞரும்

ப. மருதநாயகம்

உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்
INTERNATIONAL INSTITUTE OF TAMIL STUDIES
இரண்டாம் முதன்மைச் சாலை
மையத் தொழில்நுட்பப் பயிலக வளாகம்
தரமணி, சென்னை - 600 113.

தெ.பொ. மீ. அறக்கட்டளைச் சொற்பொழிவு
(அறக்கட்டளை நிறுவியவர்: பேராசிரியர் மது. ச. விமலானந்தம்)

வரிசை எண் : 4

BIBLIOGRAPHICAL DATA

Title of the Book	:	Caṅka ilakkiya āyvu Te.po.mī.yum mēlai ar̲iñarum)
Author	:	P. Marudanayagam Fellow Centre of Excellence for Classical Tamil Chennai - 600 005
General Editor	:	Dr. Jean Lawrence Professor International Institute of Tamil Studies Tharamani, Chennai-600 113
Publisher & ©	:	International Institute of Tamil Studies II Main Road, C.I.T. Campus Chennai-600 113 Ph: 22542992
Publication No.	:	601
Language	:	Tamil
Edition	:	First
Year of Publication	:	2008
Paper Used	:	18.6 Kg TNPL Maplitho
Size of the Book	:	1/8 Demy
Printing type used	:	10 Point
No. of Pages	:	viii + 200
No. of Copies	:	1200
Price	:	Rs. 60/- (Rupees Sixty only)
Printed by	:	United Bind Graphics 189-D, Royapettah High Road Mylapore, Chennai - 600 004.
Subject	:	Literary Criticism on Sangam Classics

முனைவர் செ. ஜீன் லாறன்ஸ்
பேராசிரியர் & இயக்குநர் (பொறுப்பு)
உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்
சென்னை-600 113

முகவுரை

காலந்தோறும் கவிதை இலக்கியம் நாடு, மொழி வேறுபாடின்றித் தோன்றியிருக்கின்றது, வளர்ந்திருக்கின்றது, வளர்ந்து வருகின்றது. இப்பெருமைக்குரியது தமிழ்க் கவிதை இலக்கியமும்கூட. தமிழ்க் கவிதைகள் உலக நாடுகளில் தோன்றிய பழம்பெரும் கவிதைகளோடு இணையாக எண்ணத்தக்க சிறப்பையும் கொண்டன.

இவற்றுள் செவ்வியல் மொழிக்கான தகுதியைப் பெற்றுத் தந்த பழந்தமிழ்க் கவிதைகளான சங்கக் கவிதைகளின் இடம் சிறப்பானது.

சங்கக் கவிதைகளைப் பல தமிழறிஞர்கள் ஆராய்ந்துள்ளனர். வடமொழியில் அமைந்த பழங்கவிதைகளோடும் மற்றும் கிரேக்கக் கவிதைகளோடும் ஒப்பிட்டு ஆய்வுகளும் நடத்தியுள்ளனர்.

இவற்றுள் அறிஞர் தெ.பொ.மீ.யின் ஆய்வு குறிப்பிடத் தக்கது. திறனாய்வு, ஒப்பிலக்கியம், பண்பாட்டு வரலாறு, மொழி வரலாறு போன்ற பல்துறைகளிலும் புலமை வாய்ந்த இந்த அறிஞர் சங்கக் கவிதைகளை ஆய்ந்து சிறந்த நூல்களையும் கட்டுரைகளையும் வெளியிட்டுள்ளார்.

அறிஞர் தெ.பொ.மீ. பழந்தமிழ் இலக்கியம் பற்றி ஆராய்ந்து கண்டுள்ள முடிவுகளை மேனாட்டுத் திறனாய்வு அணுகுமுறைகளின் வழி நோக்கி, வெளிப்படுத்தியுள்ள கருத்துகளே பேரா. முனைவர் ப. மருதநாயகம் அவர்களின் இச்சொற்பொழிவாக மலர்ந்துள்ளது.

தமிழ் வளர்ச்சிக்கு உதவிய முச்சங்கங்கள் மற்றும் அவை பற்றிய தரவுகள், பழந்தமிழ்க் கவிதைகளில் பதிவாகியுள்ள இறைச்சி, அக்கவிதைகளில் பாணர், கூத்தர் போன்று தம்மை உருவகித்துப் பாடிய புலவர்கள், கிரேக்கத்தின் வீரயுகக் கவிதைகளிலிருந்து தமிழ்ப் புறநானூற்றுக் கவிதைகள்

வேறுபடல், பத்துப்பாட்டில் முல்லைப்பாட்டு, குறிஞ்சிப்பாட்டு இவற்றில் அமைந்துள்ள கவிதைச் சிறப்புகள் போன்றவற்றை மேலைநாட்டுக் கவிதைத் திறனாய்வுப் போக்குகளுடன் சிறப்பாக ஆராய்ந்துள்ளார் இச்சொற்பொழிவாளர். இவர் எவ்விதச் சார்புமின்றி உண்மை நிலையில் பழந்தமிழ்க் கவிதைகளை அணுகியிருப்பது மிகுந்த பாராட்டிற்குரியது.

இச்சொற்பொழிவு, சொற்பொழிவு நாளன்றே நூலாக வெளிவருகிறது. இத்தகு சிறந்த நூல் வெளிவருவதற்குக் காரணமாக அமைந்த தெ.பொ.மீ. அறக்கட்டளையை இந்நிறுவனத்தில் நிறுவிய பேராசிரியர் மது. ச. விமலானந்தம் அவர்களைப் பாராட்டுகிறேன்.

இந்நிறுவன வளர்ச்சிக்கு ஆக்கமும் ஊக்கமும் அளித்து வருவதோடு தம் தனிப்பட்ட அக்கறையையும் காட்டிவரும் **நிறுவனத் தலைவரும் தமிழக அரசின் முதல்வருமான மாண்புமிகு டாக்டர் கலைஞர்** அவர்களுக்கு என் நன்றியறிதலைப் புலப்படுத்திக் கொள்கிறேன்.

தமிழின் உயர்வுக்குப் பாடுபட்டுவரும் **தமிழக நிதியமைச்சர் மாண்புமிகு பேராசிரியர் க. அன்பழகன்** அவர்களுக்கு நன்றி.

நிறுவனச் செயல்பாட்டுக்கு உறுதுணையாக இருந்துவரும் **தமிழ் வளர்ச்சி, அறநிலையம், செய்தி மற்றும் விளம்பரத் துறை அரசுச் செயலாளர் திரு கோ. சந்தானம் இ.ஆ.ப.** அவர்களுக்கும் நன்றி.

இவ்வறக்கட்டளைச் சொற்பொழிவு நூல் வெளிவருவதற்குக் காரணமாயிருந்த **உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனத்தின் மேனாள் இயக்குநரும், தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகத்தின் துணைவேந்தருமான முனைவர் ம. இராசேந்திரன்** அவர்களுக்கும் என் நன்றியைத் தெரிவித்துக் கொள்கிறேன்.

இந்நூலின் மெய்ப்புத் திருத்தம் செய்த முனைவர் ஆ. தசரதன், கணிப்பொறியாளர் திருமதி ந. லட்சுமி ஆகியோருக்கும் இந்நூலை அழகுற அச்சிட்டுத் தந்த யுனைடெட் பைண்ட் அச்சகத்தாருக்கும் பாராட்டுகள்.

இயக்குநர்

முன்னுரை

அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகத்தில் 1955-இல் நடந்த கீழைக் கருத்தரங்கில் தமிழ்ப்பிரிவிற்குத் தலைமை தாங்கி நிகழ்த்திய உரையில் தெ.பொ. மீனாட்சிசுந்தரனார் தமிழ் இன்றும் உயிர்த் துடிப்போடு பேச்சுமொழியாகவும் எழுத்து மொழியாகவும் இயங்கி வரினும் செவ்வியல்மொழி எனும் ஏற்றத்திற்கும் உரியதென்று சுட்டிக்காட்டி, அதனைக் கீழைமொழி விற்பன்னர்கள் ஏற்று அவர்தம் இசைவினை நல்கவேண்டுமென்று கேட்டுக்கொண்டார்; தாமே முன்னின்று தமிழ் மொழியையும் இலக்கியத்தையும் ஆழ்ந்து பயின்று மொழியியல், திறனாய்வு, ஒப்பிலக்கியம், பண்பாட்டு வரலாறு ஆகிய துறைகளிலெல்லாம் உயர்நிலை ஆய்விற்கு வித்திட்டு வழிகாட்டியாய்ச் செயல்பட்டார்.

இருபது நூற்றாண்டு இலக்கியப் பரப்பின் பெருமையை நூற்றுக்கணக்கான கட்டுரை களிலும் பல நூல்களிலும் எடுத்துச் சொல்லிவந்தாரேனும் சங்க இலக்கியங்களின் தனிச்சிறப்பைப் பத்துப்பாட்டு ஆராய்ச்சி, தமிழ் இலக்கிய வரலாறு: சங்ககாலம் ஆகிய நூல்களிலும் சங்கக்கவிதை இயல், தொல்காப்பியம் போன்ற தலைப்புகளில் எழுதிய கட்டுரை களிலும் உலகறிய உணர்த்தினார். கடந்த முப்பது நாற்பதாண்டு களாகச் சங்கச் சான்றோர் செய்யுட்களைப்பற்றி நுண்ணிய கருத்துகளை வெளியிட்டு வரும் சுவெலபில், ஜார்ஜ் ஹார்ட், ஏ.கே. ராமானுஜன், துபையான்ஸ்கி முதலான அறிஞர்கள் யாவரும் தெ.பொ.மீக்குக் கடன்பட்டிருப்பதை அறிஞர் உலகம் அறியும்.

இந்நூலிலுள்ள பத்துக்கட்டுரைகளும் சங்ககாலம், சங்கக் கவிதை இயல், இறைச்சி, வீரயுகக்கவிதை, புறநானூறு, குறுந்தொகை, குறிஞ்சிப்பாட்டு, பரிபாடல் ஆகியவை பற்றியெல்லாம் தெ.பொ.மீ. பேசியவற்றையும் எழுதியவற்றையும் நம்மவரும் மேலைக்கல்வி யாளர்களும் எவ்வாறு பயன்படுத்திக் கொண்டார்கள் என்பதைப் பதிவு செய்வதோடு அவ்வாய்வுகளில் மேற்சென்று நாம் காண

வேண்டிய நுட்பங்களையும் புத்தொளிகளையும் பரிமாணங்களையும் அடையாளங்காட்டும்.

பேராசிரியர் தெ.பொ.மீ. அறக்கட்டளையின் சார்பில் “சங்க இலக்கிய ஆய்வு: தெ.பொ.மீ.யும் மேலை அறிஞரும்” என்ற தலைப்பில் பொழிவு நிகழ்த்த வாய்ப்பளித்து அதனை நூலாகவும் வெளியிட உதவிய உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவன மேனாள் இயக்குநரும் தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகத்தின் துணைவேந்தருமான முனைவர் ம. இராசேந்திரன் அவர்களுக்கும் இவ்வறக்கட்டளைப் பொறுப்பாளரும் உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனத்தின் இயக்குநர் (பொறுப்பு) ஆன பேரா. முனைவர் செ.ஜீன் லாறன்ஸ் அவர்களுக்கும் என் நெஞ்சார்ந்த நன்றியைத் தெரிவித்துக் கொள்கிறேன்.

ப. மருதநாயகம்
புதுவை

ஆசிரியர் குறிப்பு



நூல் ஆசிரியர்: முனைவர் ப. மருதநாயகம்

பிறப்பு : 03-06-1939

கல்வித்தகுதி :

முதுகலை - ஆங்கிலம்
சென்னைப் பல்கலைக்கழகம், 1967

முதுகலை - ஆங்கிலம்
ஹவாயி பல்கலைக்கழகம், 1975

முதுகலை - தமிழ்
மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகம், 1982

முனைவர் - ஆங்கிலம்
மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகம், 1982

முனைவர் - தமிழ்
மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகம், 1996

பட்டம் - பிரெஞ்சு
மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகம், 1986

டி.லிட்., புதுவைப் பல்கலைக்கழகம், 2000

பணிகள் : விரிவுரையாளர், துணைப் பேராசிரியர், பேராசிரியர் என்ற நிலைகளில் தூய வளனார் கல்லூரி (திருச்சி), மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகம் (மதுரை), புதுவைப் பல்கலைக்கழகம் ஆகிய நிறுவனங்களில் பணியாற்றி யுள்ளார்.

புதுவை மொழியியல் பண்பாட்டு நிறுவனத்தில் இயக்குநராகவும் பிரான்ஸ், ரியூனியன், இங்கிலாந்து நாட்டுப் பல்கலைக்கழகங்களில் வருகைதரு பேராசிரியராகவும் பணியாற்றியுள்ளார்.

அமெரிக்கா, கனடா, இங்கிலாந்து ஆகிய நாடு களுக்குச் சென்று ஆய்வு தொடர்பான பணிகளை மேற்கொண்டுள்ளார்.

90 ஆய்வியல் நிறைஞர் மாணவர்களுக்கும், 34 முனைவர் பட்ட ஆய்வாளர்களுக்கும் ஆய்வு மேற்பார்வையாளராக இருந்துள்ளார். பல அறக்கட்டளைப் பொழிவுகளை நிகழ்த்தியுள்ளார்.

தற்போது செம்மொழித் தமிழ் மத்திய நிறுவனத்தில் ஆய்வறிஞராகப் பணியாற்றி வருகிறார்.

வெளியீடுகள் : இவர் 21 நூல்களையும் பல ஆய்வுக் கட்டுரை களையும் வெளியிட்டுள்ளார்.

பொருளடக்கம்

1.	சங்க காலம்	1
2.	சங்கக் கவிதையியல்	23
3.	இறைச்சியும் தொனியும்	45
4.	புறநானூறு வீரயுக இலக்கியமா?	60
5.	குறுந்தொகை முதற்பாடல்	82
6.	கபிலர் அறிவித்த தமிழ்	122
7.	மலர்க்குறியீடும் இலக்கிய மரபும்	139
8.	குறிஞ்சிப்பாட்டில் உளவியல்	160
9.	முல்லைப்பாட்டு: முல்லையா? நெய்தலா?	172
10.	குமார சம்பவத்தில் பரிபாடலின் தாக்கம்	181

1. சங்க காலம்

தமிழகத்திலிருந்த முச்சங்க வரலாற்றை முதலில் தருவது இறையனார் களவியல் உரையாகும்.

> தலைச்சங்கம், இடைச்சங்கம், கடைச்சங்கம் என மூவகைப்பட்ட சங்கம் இரீஇயினார் பாண்டியர்கள். அவருள் தலைச்சங்கமிருந்தார், அகத்தியனாரும், திரிபுரம் எரித்த விரிசடைக் கடவுளும், குன்றெறிந்த முருகவேளும், முரஞ்சியூர் முடிநாகராயரும், நிதியின் கிழவனும் என இத் தொடக்கத்தார் ஐஞ்ஞூற்று நாற்பத்தொன்பதின்மர் என்பர். அவர் உள்ளிட்டு நாலாயிரத்து நானூற்று நாற்பத்தொன்பதின்மர் பாடினார் என்ப. அவர்களால் பாடப்பட்டன எத்துணையோ பரிபாடலும், முதுநாரையும், முதுகுருகும், களரியாவிரையும் என இத் தொடக்கத்தன. அவர் நாலாயிரத்து நானூற்று நாற்பதிற்றியாண்டு சங்கம் இருந்தார் என்பர். அவர்களைச் சங்கம் இரீயினார் காய்சின வழுதிமுதலாகக் கடுங்கோன் ஈறாக எண்பத்தொன்பதின்மர் என்ப அவர் சங்கம் இருந்து தமிழ் ஆராய்ந்தது கடல் கொள்ளப்பட்ட மதுரை என்ப. அவர்க்கு நூல் அகத்தியம். இனி இடைச்சங்கமிருந்தார் அகத்திய னாரும் தொல்காப்பியனாரும், இருந்தையூர்க் கருங்கோழியும், மோசியும், வெள்ளூர்க் காப்பியனும், சிறுபாண்டரங்கனும், திரையன் மாறனும், துவரைக்கோனும், கீரந்தையும் என இத்தொடக்கத்தார் ஐம்பத்தொன்பதின்மர் என்ப. அவர்களால் பாடப்பட்டன கலியும், குருகும், வெண்டாளியும், வியாழ மாலை அகவலும் என இத்தொடக்கத்தன என்ப. அவர்க்கு நூல் அகத்தியமும், தொல்காப்பியமும், மாபுராணமும், இசை நுணுக்கமும் பூத புராணமும் என இவை யென்ப. அவர் மூவாயிரத்து எழுநூற்றியாண்டு சங்கமிருந்தார் என்ப. அவரைச் சங்கம்

இரீஇயினார் வெண்டேர்ச் செழியன் முதலாக முடத்திருமாறன் ஈறாக ஐம்பத்தொன்பதின்மர் என்ப. அவருள் கவியரங்கேறினார் ஐவர் பாண்டியர் என்ப. அவர் சங்கமிருந்து தமிழாராய்ந்தது கபாட புரத்தென்ப. அக்காலத்துப்போலும் பாண்டிய நாட்டைக் கடல் கொண்டது.

இனிக் கடைச்சங்கமிருந்து தமிழாராய்ந்தார் சிறுமேதாவியாரும், சேந்தம்பூதனாரும், அறிவுடையரனாரும், பெருங்குன்றூர்க்கிழாரும், இளந்திருமாறனும், மதுரையாசிரியர் நல்லந்துவனாரும், மருதனிளநாகனாரும், கணக்காயனார் மகனார் நக்கீரனாரும் என இத்தொடக்கத்தார் நாற்பத்தொன்பதின்மர் என்ப. அவருள்ளிட்டு நானூற்று நாற்பத்தொன்பதின்மர் பாடினார் என்ப. அவர்களால் பாடப்பட்டன நெடுந்தொகை நானூறும், குறுந்தொகை நானூறும், நற்றிணை நானூறும், புறநானூறும், ஐங்குறுநூறும், பதிற்றுப்பத்தும், நூற்றைம்பது கலியும், எழுபது பரிபாடலும், கூத்தும், வரியும், சிற்றிசையும், பேரிசையும் என்று இத்தொடக்கத்தன. அவர்க்கு நூல் அகத்தியமும் தொல்காப்பியமும் என்ப. அவர் சங்கமிருந்து தமிழ் ஆராய்ந்தது ஆயிரத்து எண்ணூற்றைம்பதிற்றியாண்டு என்ப. அவர்களைச் சங்கம் இரீஇயினார் கடல் கொள்ளப்பட்டுப் போந்திருந்த முடத்திருமாறன் முதலாக உக்கிரப் பெருவழுதி ஈறாக நாற்பத் தொன்பதின்மர் என்ப. அவருள் கவியரங்கேறினார் மூவர் பாண்டியர் என்ப. அவர் சங்கமிருந்து தமிழாராய்ந்தது உத்தர மதுரை என்ப.

கி.பி. மூன்றாம் நூற்றாண்டில் நக்கீரரால் கூறப்பட்ட உரை பதினான்கு தலைமுறைகள் வாய்வழியாகச் சொல்லப்பட்டு எட்டாம் நூற்றாண்டில் ஏட்டில் எழுதப்பட்டது என்று சொல்வர். இறையனார் களவியல் தொல்காப்பியப் பொருளதிகாரத்திற்கு முன் எழுதப்பெற்றது என்று அரவாமுதன் "The Oldest Account of the Tamil Academies'' என்ற கட்டுரையிலும் சுவெலபில் "The Earliest Account of the Tamil Academies'' என்ற

கட்டுரையிலும் எழுதியதை மறுத்துத் தகனொபு தகஹாசி (Takanobu Takahashi) என்ற அறிஞர் தமது "Tolkāppiyam Poruḷatikāram and Iṟaiyaṉār Akapporuḷ: Their Relative Chronology" என்ற கட்டுரையில் தொல்காப்பியப் பொருளதிகாரமே முதலில் தோற்றம் பெற்றது என்பதைத் தெளிவுபடுத்தியுள்ளார். இறையனார் களவியலுரை முச்சங்கங்கள் பற்றிப் பேசும் ஆவணங்களில் சிக்கலுக்குரியதாயினும் இன்றியமையாததாகும்.

சங்கச் சான்றோர் செய்யுட்கள் உலக இலக்கிய அரங்கில் அவற்றிற்குரிய இடத்தைப்பெற்றுக் காதல், வீரம் பற்றிய செவ்வியல் கவிதைகளில் தலைசிறந்தவை என்று ஏற்றுக் கொள்ளப் பெற்றுவிட்டன. ஆஷர், ஜார்ஜ் ஹார்ட், ஏ.கே. இராமானுஜன் போன்ற அறிஞர்களெல்லாம் சங்க இலக்கியத்தின் பெருமைகளை எடுத்துச் சொல்லி வருகின்றனர். இந்நிலையில் தமிழ் இலக்கிய வரலாற்றில் சங்க இலக்கியத் திற்கான இடம் தெளிவுபடுத்தப்பெற வேண்டியுள்ளது. ஏற்கெனவே எழுதப்பெற்றுள்ள வரலாறுகளில் உள்ள முடிவுகள் மறு ஆய்வு செய்யப்படுதல் இன்றியமையாத் தேவையாகிறது. சங்கம் என்ற ஒன்று இருந்ததா? இறையனார் களவியல் உரை கூறும் மூன்று சங்கங்கள் பற்றிய செய்திகள் எந்த அளவுக்கு உண்மையானவை? எட்டுத்தொகையும் பத்துப்பாட்டும் கடைச்சங்க காலத்தவையானால் எந்த நூற்றாண்டுகளைச் சேர்ந்தவை? இத்தகைய வினாக்களுக்கெல்லாம் விடைகள் காணமுயலும்போது கடந்த முப்பது, நாற்பது ஆண்டுகளில் நிகழ்த்தப்பெற்றுள்ள வரலாற்று ஆய்வுகள் கணக்கிலெடுத்துக் கொள்ளப்பட வேண்டியவையாகும்.

இறையனார் களவியலுரை கூறும் முச்சங்க வரலாற்றை முழுப்பொய் என்று கூறுவார் சில உண்மைகளை எண்ணிப் பார்க்க வேண்டும். மனு நூலின் தொடக்கத்தில் இவ்வுலகம் எவ்வாறு தோற்றம் பெற்றதென்றும் பரதமுனிவரின் நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் நாட்டியம் யாரால் எதற்கு உண்டாக்கப்பட்ட தென்றும் காமசூத்திரத்தில் அது யாரால் முதலில் சொல்லப் பட்டுப்பின் எவ்வாறெல்லாம் உருமாற்றம் பெற்று இறுதி நிலையடைந்ததென்றும் சொல்லப்படுகின்ற கதைகளைப்போல் முற்றும் கற்பனையான இயற்கையிகந்த நிகழ்ச்சிகளைக் கொண்டது அன்று களவியலுரை தரும் சங்க வரலாறு. அது ஒவ்வொரு சங்கமும் இருந்த இடம், விளங்கியகாலம், அதை நிறுவிக்காத்த அரசர்கள், அதிலிருந்த அரசப்புலவர்கள், அதன்

உறுப்பினர் எண்ணிக்கை, புலவர்களின் எண்ணிக்கை, அதன் தலைசிறந்த புலவர்கள், நூல்கள் ஆகியவற்றைத்தொகுத்துச் சொல்கிறது. சங்கம் என்ற சொல் தமிழ்ச்சொல் அன்றென்றும், சங்க இலக்கியங்கள் என்று சொல்லப்படுவனவற்றுள் சங்கம் இருந்தமைக்குத் தெளிவான சான்றுகள் இல்லையென்றும், போரும் பூசலும் நிறைந்திருந்த பழந்தமிழகத்தில் பன்னாட்டுப் புலவர்கள் ஒருங்கிருந்து தமிழாராய்ந்தார் என்பது நம்பத்தக்கது அன்றென்றும் வச்சிரநந்தி சமணமதத்தைப் பரப்புவதற்கென ஏற்படுத்திய திராவிட சங்கத்திற்குப் போட்டியாகச் சிவசமயத்தினர் கட்டிவிட்ட கதையே முச்சங்கம் என்றும் சிவன், முருகன் போன்ற தெய்வங்களின் பெயர்கள் முதற்சங்கப்புலவர் பட்டியலில் இடம்பெற்றிருக்கின்றன என்றும் 85, 59, 49 என்ற எண்ணிக்கையுடைய அரசர்கள் 4440, 3700, 1850 ஆண்டுகள் வாழ்ந்தனர் என்பது ஏற்க முடியாததென்றும் மதுரை என்ற ஊர்ப்பெயர் வடசொல்லென்றும் முதற்சங்க காலத்து நகரைத் தென் மதுரை எனக் கூறல் பொருந்தாதென்றும் முச்சங்க வரலாற்றைப் புறக்கணிப்போர் வாதிடுவர். அன்னார் எழுப்பியுள்ள சிக்கல்களுக்கெல்லாம் உரிய விளக்கங்களைத் தக்கோர் அளித்து வருகின்றனர். தமிழ் மொழி, இலக்கியங் களின் தொன்மையை நிலைநாட்டும் புதிய சான்றுகளும் கிடைத்து வருகின்றன. தென்மதுரையையும் கபாடபுரத்தையும் கடல்கொண்டது என்ற களவியல் உரைக்கூற்றை நம்ப மறுத்தவர்கள் அண்மையில் தமிழகத்தைத் தாக்கிய கடல்கோளால் தெளிவு பெற்றிருப்பர்.

தமிழ் மண்ணில் சங்கங்கள் இருந்து தமிழ் வளர்த்தன என்ற கருத்து வழிவழியாகத் தமிழ் அறிஞர்களிடம் நிலவியமைக்குச் சான்றுகள் மிகப்பலவாம். களவியல் உரையே அதனைச் செவிவழிச் செய்தியாகவே தருகிறது.

> **அவர்களைச் சங்கம் இரீஇயினார் காய்சின வழுதி முதலாகக் கடுங்கோன் ஈறாக எண்பத்தொன் பதின்மர் என்ப. அவர் சங்கம் இருந்து தமிழ் ஆராய்ந்தது கடல்கொள்ளப்பட்ட மதுரை என்ப.**
>
> **. . . .**
>
> **அவருள் கவியரங்கேறினார் ஐவர் என்ப. அவர் சங்கமிருந்து தமிழாராய்ந்தது கபாடபுரத்தென்ப. அக்காலத்துப் போலும் பாண்டிய நாட்டைக் கடல் கொண்டது. . . .**

> அவருள் கவியரங்கேறினார் மூவர் பாண்டியர் என்ப. அவர் சங்கமிருந்து தமிழாராய்ந்தது உத்தர மதுரை என்ப.

கடைச்சங்கம் பற்றிய செய்திகளும் பிறரால் சொல்லப் பட்டு வந்தனவாகவே தரப்பட்டுள்ளன. கடைச்சங்க நூல்களாகச் சொல்லப்படும் நெடுந்தொகை நானூறும், குறுந்தொகை நானூறும், நற்றிணை நானூறும், புறநானூறும், ஐங்குறுநூறும், பதிற்றுப்பத்தும், கலியும் பரிபாடலும் நமக்குக் கிடைத்துள்ளன. கடைச்சங்கமிருந்து தமிழாராய்ந்தார் என்று கூறப்படும் சேந்தம் பூதனார், பெருங்குன்றூர்க்கிழார், மதுரையாசிரியர் நல்லந் துவனார், மருதனிள நாகனார், கணக்காயனார் மகனார் நக்கீரனார் ஆகியோர் பாடியவையும் எட்டுத்தொகையிலும் பத்துப்பாட்டிலும் இடம் பெற்றுள்ளன. இடைச்சங்கமிருந்த கபாடபுரம் பற்றி வால்மீகி இராமாயணத்திலும் வியாச பாரதத்திலும் குறிப்புகள் உள்ளன. இடைச்சங்கத்தைப் பேணிய வேந்தர்கள் வெண்டேர்ச்செழியன் முதலாக முடத்திருமாறன் ஈறாக ஐம்பத்தொன்பதின்மர் என்றும் கடைச்சங்கம் காத்தவர் “கடல்கொள்ளப்பட்டுப்போந்திருந்த முடத்திருமாறன் முதலாக உக்கிரப்பெருவழுதி ஈறாக நாற்பத்தொன்பதின்மர்” என்றும் களவியலுரை கூறும். இரண்டு, மூன்றாம் சங்கங்களை இணைக்கும் பாலமாகச் சொல்லப்பட்டிருக்கும் முடத்திருமாறன் கற்பனைப் பாத்திரமாக இருந்திருக்க முடியாது. முடத்திருமாறன் பாடியவையாக இரண்டு பாடல்கள் நற்றிணையில் காணப்படுவதும் அவன் வரலாற்றுப் பாத்திரம் என்பதை உறுதி செய்யும். தலைச் சங்கத்தாரால் பாடப்பட்டன “எத்துணையோ பரிபாடலும் முதுநாரையும் முதுகுருகும் களரியாவிரையும்” என்பதும் இடைச்சங்கத்தாரால் பாடப் பட்டன “கலியும் குருகும் வெண்டாளியும் வியாழ மாலை அகவலும்” என்பதும் கற்பனைச் செய்திகளாக இருக்க வழியில்லை. மதுரை என்ற ஊர்ப்பெயர் வடசொல்லென்பதால் வடநாட்டு மதுரையின் பெயர்க்கேற்பவே தமிழ் நாட்டின் நகருக்குப் பிற்காலத்தில் மதுரை எனப்பெயர் வந்திருக்க வேண்டும் என்ற பழைய கருத்தும் இப்பொழுது வலுவிழந்து போய்விட்டது. வடநாட்டு ஊர்ப்பெயர்களையெல்லாம் ஆராய்ந்தோர் அவற்றில் தமிழின் செல்வாக்கு மிகுந்திருப் பதையும் தமிழ் இடப்பெயர்களே வடமொழியாக்கம் செய்யப்பட்டனவேயன்றி வடமொழிப் பெயர்கள் தமிழாக மாற்றப்படவில்லையென்பதையும் சுட்டிக்காட்டியுள்ளனர்.

இறையனார் களவியல் உரை மட்டுமின்றி முச்சங்கங்கள் இருந்தமையைப்பேசும் வேறு நூல்களும் உண்டு. அடியார்க்கு நல்லார், பேராசிரியர், நச்சினார்க்கினியர் போன்ற உரை யாசிரியர்களும் இதனைக்குறித்துள்ளனர். அடியார்க்குநல்லார்,

> முதல் ஊழி இறுதிக்கண் தென் மதுரையகத்துத்
> தலைச்சங்கம்

என்று வேனிற்காதை உரையிலும், இரண்டாம் ஊழியதாகிய கபாடபுரத்தில்

> இடைச்சங்கம் . . .
> கடைச்சங்கம் இரீஇய பாண்டியருள் கவியரங்கு
> ஏறிய பாண்டியன் மதிவாணனார் நாடகத் தமிழ்நூல்

என்று சிலப்பதிகாரப்பாயிர உரையிலும் எழுதுவார். புறநானூறு,

> ஓங்கிய சிறப்பின் உயர்ந்த கேள்வி
> மாங்குடி மருதன் தலைவனாக
> உலகமொடு நிலைஇய பலர்புகழ் சிறப்பின்
> புலவர் பாடாது வரைக என் நிலவரை

என்றும், தமிழ்ச் சங்கநூல் என்று கருதப்பெறும் செங்கோன் தரைச் செலவு,

> தமிழிலிருந்து புறங்காக்கும் தமிழ் நாடியாங்கே
> தமிழ்த்தலைமை தலைக்கொண்டான் சக்கரன்

என்றும் சிறுபாணாற்றுப்படை,

> தமிழ்நிலை பெற்ற தாங்கரும் மரபின்
> மகிழ்நனை மறுகின் மதுரை

என்றும் புறத்திரட்டு,

> ஈண்டு நலந்தருதல் வேண்டிப் பாண்டியன்
> பாடுதமிழ் வளர்த்த கூடல்

என்றும் கலித்தொகை (பாலை 25),

> நிலன் நாவில் திரிதரூஉம் நீள்மாடக் கூடலார்
> புலன் நாவில் பிறந்தசொல் புதிதுண்ணும் பொழுதன்றோ

என்றும்,

கலித்தொகை (மருதம் 68),

> செதுமொழி சீத்த செவி செறுவாக
> முதுமொழி நீராப் புலன்நா உழவர்
> புதுமொழி கூட்டுண்ணும் புரிசை சூழ் புனலூர்

என்றும் மதுரைக் காஞ்சி,

> தொல்லாணை நல்லாசிரியர்
> புணர் கூட்டுண்ட புகழ்சால் சிறப்பின்
> நிலந்தரு திருவின் நெடியோன்

என்றும் சிலப்பதிகாரம்,

> தென்றமிழ் நன்னாட்டுத் தீதுதீர் மதுரை

என்றும் மணிமேகலை,

> தென்றமிழ் மதுரை

என்றும் அகநானூற்று உரைப்பாயிரம்,

> பழுதில் கொள்கை வழுதியர் அவைக்கண்
> அறிவு வீற்றிருந்த செறிவுடை மனத்து
> வான்தோய் நல்லிசைச் சான்றோர் குழீஇ
> அருந்தமிழ் மூன்றும் தெரிந்த காலை

என்றும் நச்சினார்க்கினியர் உரைமேற்கோள்,

> சோமன் வழிவந்த பாண்டிய நின்
> நாடுடைத்து நல்ல தமிழ்

என்றும் யாப்பருங்கலக்காரிகை உரை மேற்கோள்,

> வீயாத் தமிழுடையான்
> பல்வேல் கடற்றானைப் பாண்டியன்

என்றும் அப்பர்தேவாரம்,

> நன்பாட்டுப் புலவனாய்ச் சங்கம் ஏறி
> நற்கனகக் கிழி தருமிக் கருளினோன் காண்

என்றும் சம்பந்தர் தேவாரம்,

> புகலி ஞான சம்பந்தன் உரைசெய்
> சங்கமலி செந்தமிழ்கள்

என்றும்

ஆண்டாள் திருப்பாவை,

சங்கத்தமிழ்

என்றும் திருமங்கையாழ்வார்,

சங்கமலி தமிழ்

என்றும் பெரிய திருமொழி,

சங்கமுகத் தமிழ்

என்றும் திருக்கோவையார்,

உறைவான் உயர் மதில் கூடல் ஆய்ந்த ஒண் தீந்தமிழின்
துறைவாய் நுழைந்தனையோ

என்றும் கம்பர்,

முத்தும் முத்தமிழுந்தந்து முற்றலால்
தென்தமிழ் நாட்டகன் பொதியில் திருமுனிவன் தமிழ்ச்சங்கம்
சேர்கிற்பீரேல்

என்றும் ஔவையார்,

சங்கத்தமிழ் மூன்றும் தா

என்றும் கூறியிருப்பதெல்லாம் என்றும் இருந்திராத ஒரு பொருள் பற்றிய கற்பனையென்பது நல்லறிவுடையார் முடிவாகாது.

வெறும் இலக்கியச் சான்றுகள் மட்டும் போதா, அவற்றை உறுதிப்படுத்தும் வரலாற்றுச் சான்றுகள் வேண்டுமென்பார்க்கு மேலை அறிஞர்களான பிளினி, ஸ்டிராபோ, தாலமி போன்றோரின் நூல்களில் பழந்தமிழகத்தின் வணிகம் பற்றிய குறிப்புகள் சங்க இலக்கியங்களில் வரும் வணிகம் பற்றிய செய்திகளை மெய்ப்பிப்பனவாக உள்ளதைச் சுட்டலாம். சின்னமனூர்ச்செப்பேடு "மகாபாரதம் தமிழ்ப்படுத்தும் மதுராபுரிச் சங்கம் வைத்தும்" என்று கூறுவதும் எளிதில் தள்ளக் கூடிய சான்று அன்று. மதுரைக் கோயிலின் சுற்றுப் பிரகாரத்தில் சங்க மண்டபமும் நாற்பத்தொன்பது புலவர் சிலைகளும் உள்ளன.

சங்க காலம் பற்றியும் முச்சங்கங்கள் பற்றியும் தெ.பொ.மீ. தமது தமிழ் இலக்கியவரலாறு: சங்க காலம் என்ற நூலிலும்

கட்டுரைகள் சிலவற்றிலும் பேசுகின்றார். அவர்காலத்துக் கிடைத்த அகச்சான்றுகள், புறச் சான்றுகள் ஆகியவற்றை யெல்லாம் கணக்கிலெடுத்துக் கொண்டு சில முடிவுகளுக்கு வரும் தெ.பொ.மீ. இப்பொழுது வாழ்ந்திருந்தாரானால் கடந்த இருபது முப்பது ஆண்டுகளில் கிடைத்துள்ள அகழாய்வுச் சான்றுகளால் அவற்றை மாற்றிக் கொண்டிருப்பார் என்பதில் ஐயமில்லை.

கடைச்சங்க காலம் கிறித்துவிற்குப் பின் முதல்மூன்று நூற்றாண்டுகள் ஆகலாமென்பதற்குச் சங்க இலக்கியத்தில் யவனர்கள் அல்லது, கிரேக்க, ரோமானிய வணிகர்கள் மற்றும் தமிழ்நாட்டில் அவர்களது குடியிருப்புகள் பற்றிய குறிப்புகளிருப் பதைச் சுட்டிக் காட்டுவார். அரிக்கமேட்டில் அகழ்ந்தெடுக்கப் பட்டுள்ள குடியிருப்புத் தடயங்களுள் கி.பி. முதல் நூற்றாண்டுக்கு உரியவை எனக் கருதப்படும் ரோம நாட்டுத் தயாரிப்பான போத்தல்கள் போன்ற பொருள்கள் சிலவாகும். கீழ்த்திசை நாடுகளுடன் ரோம நாட்டு வணிகம் மூன்றாம் நூற்றாண்டையொட்டி முற்றிலும் நின்று போய்விட்டதால் இத்தகைய முடிவுக்கு வரமுடிகிறது. சங்கப்பாடல்கள் என்று அழைக்கும் மரபு கி.பி. ஏழாம் நூற்றாண்டில் தேவாரம் பாடிய அப்பரும் சம்பந்தரும் சிவனோடு தொடர்பு படுத்திக் கூறிய தொடர்கள் மூலம் சிறப்புப் பெற்றது என்பதையும் அவர் எடுத்துக்காட்டுவார்.

இறையனார் களவியலுரை கூறும் முச்சங்க வரலாற்றை அப்படியே ஏற்றுக்கொள்வதில் தெ.பொ.மீ. தயங்குவது நன்கு தெரிகிறது.

> **இந்தக் கதையை இறையனார் களவியலுக்கு உரை எழுதிய நக்கீரர் கூறுவதாகத் தமிழர்கள் நம்பி வருகிறார்கள். யார் யார் இருந்தார்கள், என்ன என்ன நூல்கள் எழுதினார்கள், எத்தனை ஆண்டுகள் ஒவ்வொரு சங்கமும் இருந்தது, எத்தனைப் பாண்டியர்கள் அதனைக் காப்பாற்றி வந்தார்கள், அந்தப் பாண்டியர்களில் எத்தனை பேர் கவியரங்கு ஏறினார்கள் என்பன எல்லாம் அந்த உரையில் விளக்கமாகத் தரப்பட்டு உள்ளது. இறையனார் அகப்பொருளுரை ஏழாவது நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த அரிகேசரி என்ற நின்றசீர்**

நெடுமாறனைப்பாடும் பாடல்களை எடுத்துக் காட்டுகிறது. எனவே, ஏழாம் நூற்றாண்டுக்கு முன்னே அதனைக் கொண்டு போகமுடியாது. அந்த உரை பிற்காலத்தில் தான் எழுதி வைக்கப்பட்டது (ப. 248).

தேவாரத்தில் வரும் தொடர் பொருத்தமானதாகத் தோன்றினாலும் அதன் உண்மையை நிலைநாட்ட இன்னும் புறச்சான்றுகள் வேண்டும் என்பார்.

திருஞானசம்பந்தர் "தொகையாக்கினானும் சிவனே" எனக் கூறும்போது தொகை என்ற சொல்லால் சங்கத்தையே குறிக்கின்றாராம். இங்கே ஒரு வியப்பு. இன்று சங்க நூல் என்று நாம் கூறுவதெல்லாம் எட்டுத்தொகையும் பத்துப் பாட்டு என்னும் ஒரு தொகையும் கூடியதேயாம். எனவே, 'தொகையாக்கினானும்' என்பது பொருத்தமாக இருக்கின்றதல்லவா? இருந்தாலும், புலவர்கள் தொகுதியாகக் கூடித் தமிழ் அனுபவத்தில் திளைத்திருந்தார்கள் என்றே தமிழர்கள் நம்புகின்றார்கள். மதுரைக்காஞ்சியில் 'புணர் கூட்டுண்ட' என்ற சொற்றொடர்க்கு நச்சினார்க்கினியர் குறிப்பாக இப்படியே பொருள் கூறுகின்றார். மதுரையோடு தமிழை ஒன்றுபடுத்திப் பாடுகின்ற குறிப்புகள் பலப்பல (ப. 249).

சங்க வரலாற்றில் கூறப்படும் அகத்தியர் பற்றிய செய்திகள் கற்பனையானவை என்பது தெ.பொ.மீ. யின் முடிவு.

அவர் (அகத்தியர்) எழுதிய இலக்கணம் பேசப் படுகிறது. ஆனால், அது தொல்காப்பியத்திலும் பழையது என்று நம்பமுடியவில்லை. அகத்தியர் இந்தியப் பண்பாட்டைப் பிற நாடுகளுக்குக் கொண்டு சென்ற ஒரு முனிவராகக் கதைகளில் உருவாகிறார் (ப. 249).

தமிழ்நாட்டு வரலாற்றை வைத்துக்கொண்டு இலக்கியங்களின் காலம் ட்ற்றிச் சில முடிவுகள் எடுக்கலாம்.

மகிஷாசுரமர்த்தினியின் வடிவம் பல்லவர் காலத்துக்கு முன் இல்லை. எனவே அதனைக்

குறிக்கும் சிலப்பதிகாரம் சங்க காலத்தது ஆகாது (ப. 251).

சில முடிவுகளுக்குத் தமிழ் மொழி ஆராய்ச்சி துணை செய்யலாம்.

> *'கைப்படுக்கப் பட்டாய்' என்பது போன்ற வழக்காற்றினைக் கொண்டு கலித்தொகை சங்க நூல்களில் பிந்தியது என்று கூறலாம் (ப. 252).*

தொல்காப்பியம் சங்க இலக்கியங்களுக்கு முந்தியது என்று நம்பும் தெ.பொ.மீ. சங்க காலத்தைப் பின்வருமாறு வரையறை செய்வார்:

> *பல்லவர்க்குமுன்: சங்ககாலம் பொதுவாகப் பல்லவர் காலத்துக்கு முந்தியது எனலாம். கி.பி. மூன்றாம் நூற்றாண்டின் இடையில் பல்லவர்கள் காஞ்சியோடு தொடர்பு கொண்டனர்.*
>
> *பாடலி அழிவதற்கு முன்: கி.பி. நான்காம் நூற்றாண்டிற்குப்பின் பாடலிபுரம் அழிந்ததெனக் கூறுவர் ஆராய்ச்சியாளர். பாடலிபுரத்தின் செல்வத்தினையும் நந்தர்கள் அங்குப் புதைத்து வைத்த நிதியத்தையும் அந்நகரம் சோணை நதிக்கரையில் இருப்பதனையும் சங்கப்பாடல்கள் (அகம் 205, குறுந்தொகை 75 முதலியன) கூறுதலின் சங்ககாலம் அவ்வழிவுக்கும் முந்தியதாதல் வேண்டும்.*
>
> *யவனர் காலம்: கிரேக்க ரோமர்கள் கி.பி. முதலிரண்டு நூற்றாண்டுகளில் தமிழ் நாட்டைப் பற்றி எழுதியிருப்பன சங்க காலத்துத் தமிழ் நாட்டு வர்ணனையோடு ஒத்திருத்தலையும் குறிப்பிடுதல் வேண்டும்.*
>
> *கயவாகு: இலங்கைக் கயவாகு என்ற அரசன் சேரன் செங்குட்டுவன் கண்ணகிக்குக் கோயில் கட்டியபொழுது வந்திருந்தான் எனச் சிலப்பதிகாரம் கூறும். சிலப்பதிகாரம் அந்தக் காலத்து நூலன்று எனச் சிலர் கொள்ளினும் அது கூறுவது ஒரு பழைய மரபே எனக் கொண்டு ஆராய வேண்டுதலின் கயவாகு கி.பி. இரண்டாம் நூற்றாண்டில்*

வாழ்ந்தவன் ஆதலின் செங்குட்டுவனும் அக்காலத் தவனே ஆம். சங்ககாலம் அதற்குப் பிந்தியதாகாது.

திரமிள சங்கம்: பௌத்த சங்கம், சமண சங்கம் என்பவை அவ்வம்மதத் துறவிகளின் கூட்டத்தைக் குறிப்பனவாம். தமிழ்ச் சங்கம் என்ற வழக்காறு இதனையொட்டி எழுந்த தாகலாம். ஆனால் தமிழ்ச் சங்கத்தையும் மேலே கூறிய சமயச் சங்கங்களையும் ஒன்றெனை மயங்குதல் ஆகாது. திராவிட சங்கம் ஒன்று கன்னட நாட்டுக் கல்வெட்டில் கேட்கப்படுகிறது. திரமிள சங்கம் என்று அதன் பெயர் அங்கே குறிக்கப் பெற்றுள்ளது. தர்சன சாரம் என்ற சைன நூல் திராவிட சங்கத்தைக் குறிப்பிடுகின்றது. இதனை ஏற்படுத்தியவர் வச்ரநந்தி என்றும், அவ்வாறு ஏற்படுத்திய காலம் கி.பி. 470 என்றும் அந் நூலாசிரியராம் தேவசேனர் கூறுகின்றார். இந்தத் திராவிட சங்கம் பழைய தமிழ்ச் சங்கம் அன்று. இந்தச் சமண சங்கம் தமிழை வளர்த்ததால் தமிழ்ச் சங்கம் என்றும் கூறத்தக்கதேயாம் (பக். 374–75).

திருக்குறள் சங்ககாலத்திலேயோ சங்ககாலத்தை ஒட்டியோ தோன்றியிருக்க வேண்டும் என்று கூறும் தெ.பொ.மீ. அம்முடிவிற்குத் தாம் வரநேர்ந்ததற்குத் தமிழ்ப்பா வரலாற்றை முன்னிறுத்துவார்.

தேவாரம் தோன்றிய ஏழாம் நூற்றாண்டிற்குள் சமண மதம் தமிழ் நாட்டில் வேர் கொண்டு எங்கும் பரந்து தழைத்து விளங்கியது எனலாம். அந்த வளர்ச்சிக் காலத்தைச் சிறிது நோக்குதல் வேண்டும். அகவற்பாக்களாக அமைந்த சங்கப் பாடல்களின் ஓசை நயம் உபதேசம் கூறும் சைனர் போக்கிற்கும் முழுவதும் ஒத்துப் போவதன்று. அதற்கு ஒத்தது செப்பலோசை யோடு வரும் வெண்பாவேயாம். சங்க நூல்களிலே இடையிடையே இந்த ஓசை வந்ததென்றாலும் முழுநூலும் இந்த ஓசையில் வரும்வழக்கம் சங்க காலத்தின்முடிவிலோ சங்க காலத்தை அடுத்தோ தேவாரம் ஓங்கிய காலம் வரை செழித்தோங்கியது

எனலாம். திருக்குறள் சங்க காலத்திலேயோ சங்க காலத்தை ஒட்டியோ இந்தப் பெருமாற்றத்திற்கு வித்திட்ட தெனலாம் (ப. 375).

"சங்கம் என்று ஒன்று இருந்ததில்லை; அது ஒரு கற்பனையே" என்று கூறிய தமிழ்க்கல்வியாளர்கள் சிலர் ஏன் அத்தகைய முடிவுக்கு வந்தனர் என்று தெரியவில்லை. அவர்கள் வெளியிட்ட கருத்துகள் இப்பொழுது எளிதில் மறுக்கக் கூடியவை. சமண, பௌத்த சங்கங்கள் அச்சமய நூல்களை ஆராய்ந்த வரலாறு கேட்டுப் பொறாமை கொண்ட சைவர்கள் அவைகளுக்குப் போட்டியாகத் தமிழ்ச்சங்கங்கள் இருந்தன வென்றும் அவற்றில் சிவபெருமான், முருகன் போன்ற கடவுளர்க்ள் புலவர்களாக வீற்றிருந்தனரென்றும் கதை கட்டி விட்டார்களென்று பி.டி. சீனிவாச அய்யங்கார் கருதினார். தலைச்சங்கத்தில் 4400 புலவர்கள் 4400 ஆண்டுகள் இருந்தனர் என்றும் இடைச்சங்கத்தில் 3700 புலவர்கள் 3700 ஆண்டுகள் இருந்தனர் என்றும் கூறுவது நம்பும்படியாக இல்லை என்றனர் சிலர். கடல் கொண்ட நாடுகள் 49, வேளிர் பரம்பரை 49, சங்க உறுப்பினர்கள் 49 என்றெல்லாம் அடுக்கியிருப்பதைச் சிவராசப் பிள்ளை ஏற்றுக்கொள்ளத் தயாராக வில்லை. தமிழகத்து மூவேந்தரும் குறுநில மன்னர்களும் எப்பொழுதும் போரும் பூசலுமாக வாழ்ந்ததால் கவிதைக்கும் கலைக்கும் இடமிருந் திருக்காது என்பது சிலர் ஊகம். சங்க நூல்களில் சங்கம் என்ற சொல்லில்லையே என்றவரும் சகரம் மொழிமுதல் வராது என்பதால் சங்கம் தமிழ்ச்சொல்லன்று என்று வாதிட்டவரும் பிற உலக இனங்களுக்கெல்லாம் இல்லாத பெருமை தமிழர்க்கு இருந்ததென்பதை எண்ணிப்பார்க்கவும் தயங்கினர். இறையனார் களவியல் உரை கூறும் வரலாற்றில் ஓரிரு கற்பனைச் செய்திகள் சேர்க்கப்பட்டிருக்கலாமாயினும் அதனை முழுப்பொய் என்று ஒதுக்குவது முறையாகாது. சங்கம் என்ற சொல் சகரத்தை முதலாகக் கொண்டிருப்பினும் சகடம், சமர், சங்கு, சட்டி ஆகிய சொற்கள் போன்று தமிழ்ச்சொல்லாக இருந்திருக்க வாய்ப்புண்டு. சங்கம் என்பதற்கு அவை, மன்றம், கூடல் போன்ற சொற்கள் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன. அந்தாதி என்ற இலக்கிய வகை வடமொழிப்பெயர் பெற்றிருப்பினும் தமிழில் அந்தாதிகள் பல இருக்க, வடமொழியில் அந்தாதி ஏதுமில்லை என்பதும் தமிழில் தொல்காப்பியம் உட்பட அதற்கு முன்னும் பின்னுமாக இலக்கண நூல்கள் பலவிருப்பினும் இலக்கணம் என்ற சொல்

பயன்படுத்தப்பட்டிருப்பதும் வடமொழி இலக்கணங்கள் வியாகரணங்கள் என்று அழைக்கப்பெறுவதும் பால், இயல் என்னும் நூலின் உட்பிரிவுகள் அதிகாரம், சருக்கம் என்றெல்லாம் மாற்றப்பட்டிருப்பதும் இங்கு நினைவு கூரத்தக்கன.

கி.பி. முதலாம் நூற்றாண்டில் ஒரு சங்கம் இருந்திருக்க லாம், முதல் இரண்டு சங்கங்கள் இருந்திருக்க முடியாது என்று கூறும் அறிஞர் சிலர் கி.மு. மூன்றாம் நூற்றாண்டில் எழுதப் பெற்ற தமிழகப் பௌத்தர் கல்லெழுத்துகள் பிராமி எழுத்துகளாக உள்ளதால் தமிழ் எழுத்து வளரச் சில நூற்றாண்டுகள் சென்றிருக்கும் என்று காரணம் காட்டுவர். தமிழ் எழுத்துகளே பழமையானவை என்பதும் வடவெழுத்து களுள் கி.பி. முதலாம் நூற்றாண்டுக்குப் பின் தோற்றம் பெற்றவை என்பதும் இப்பொழுதைய அகழாய்வுகள் மெய்ப்பித்து வருவதை இவர்கள் அறிந்திருக்கவில்லை.

முச்சங்கங்கள் இருந்தனவென்பதை ஒப்புக்கொள்ளும் உ.வே. சாமிநாதையர், கா. சுப்பிரமணிய பிள்ளை, கா. அப்பாத் துரையார், தேவநேயப்பாவாணர் போன்றோர் பழந்தமிழ் இலக்கியங்களில் ஆழங்கால் பட்டவர்கள் என்பது நோக்கற் பாலது. அன்னார் இறையனார் களவியல் உரை, அடியார்க்கு நல்லார், பேராசிரியர், நச்சினார்க்கினியர் ஆகியோரின் உரைகள் கூறும் செய்திகளோடு, தமிழ் மொழியின் தொன்மையையும் இலக்கியப் பரப்பையும் நன்கு அறிந்தவர்களாதலின் முச்சங்கங்கள் இருந்து நூற்றுக்கணக்கான இலக்கியங்கள் காலங்காலமாக உருவாக்கப்பட்டதால்தான் தமிழ் இத்தகைய சிறப்புடைய கவிதை மொழியாக வளம் பெற்றிருக்க வேண்டும் என்பதை உணர்ந்தவர்கள் என்பது உளங்கொளத்தக்கது.

தொல்காப்பியம் இடைச்சங்கத்தார்க்கும் கடைச்சங்கத் தார்க்கும் இலக்கண நூலாய் விளங்கியது எனும் களவியலுரை கூற்றும் மெய்யென்று ஏற்றுக்கொள்ளப்பட வேண்டியதாகும். அது நமக்குக் கிடைத்திருக்கிற கடைச்சங்க இலக்கியங்கள் யாவற்றிற்கும் காலத்தால் முற்பட்டது என்பது வெளிப்படை. தொல்காப்பியர் காலம் பற்றிய ஆராய்ச்சி இன்னும் தொடர் வதற்குக் காரணம் அதிலுள்ள இடைச்செருகல்களே. கி.பி. ஐந்தாம் நூற்றாண்டென வையாபுரிப்பிள்ளையும், கி.பி. நான்காம் நூற்றாண்டெனச் சிவராசப் பிள்ளையும், கி.மு.

இரண்டாம் நூற்றாண்டிற்கு முன்னென்று ரா. ராகவையங் காரும், கி.மு. மூன்றாம் நூற்றாண்டிற்கு முன்னென்று மு.வரதராசனாரும், கி.மு. ஏழாம் நூற்றாண்டிற்கு முன்னென்று இலக்குவனாரும், கி.மு. பத்தாம் நூற்றாண்டிற்கு முன்னென்று சோமசுந்தர பாரதியாரும், வியாசர் வேதத்தைப்பகுக்கும் முன்னென்று உ.வே. சாமிநாதையரும், வேத காலத்திற்கு முன்னென்று மறைமலை அடிகளும் கூறுவர்.

தொல்காப்பியரின் சமயத்தையும் காலத்தையும் ஆராய்ந்த தெ.பொ.மீ. தொல்காப்பியம் சங்க இலக்கியங் களுக்குமுன் தோன்றியதென்பதையும் அதன்மரபு பதஞ்சலி, மனு, கவுடல்யர், பரதர் ஆகிய வடநூலார் மரபிலிருந்து வேறுபட்ட தென்பதையும் தெளிவுபடுத்துவார்.

> *தொல்காப்பியருடைய விதிகளில் பல சங்க காலத்திலேயே வழக்கொழிந்து வீழ்ந்தன. உவம உருபுகளின் இடையே அவர் காணும் வரையறை, மரபியலில் அவர் கூறும் சில சிறப்பு வழக்குகள், வியங்கோள் படர்க்கையில் அன்றி வாராதென்று அவர் கூறுதல், சகரம் அகரத்தோடு மொழி முதலாகாது என்னும் விதி, செல், வா என்ற பகுதிகளின் சிறப்பு வழக்கு என்ற இவை சங்கநூல்களில் விதியாக அமையாமையை உரையாசிரியர்கள் எடுத்துக்காட்டுகிறார்கள்.*
>
> *'ஓரை' என்ற சொல் கிரேக்கரிடமிருந்து தமிழில் வந்தது என்று கொண்டாலும் அச்சொல் பிற மொழிகளில் புகுவதற்கு முன்னரே மேல் நாட்டோடு கடல் வழியே மிகப் பழந்தொடர்பு கொண்டு விளங்கிய தமிழ்மொழியில் தொல் காப்பியர் காலத்துக்கு முன்னரே புகுந்திருக்கலாம்....*
>
> *யாஸ்கர் நாமம், ஆக்யாதம், உபவர்க்கம், நிபாதம் என்று கூறும் சொல்வகையினையே பெயர், வினை, இடை, உரி எனத்தொல்காப்பியர் கூறுகிறார் என்பது சிலர் கொள்கை. இடைச் சொல்லும் உரிச்சொல்லுமே உபசர்க்கமும் நிபாதமும் ஆம் எனக் கொள்ளுதற்கு இடமே இல்லை.*

'சுப் திங் அந்தம் பதம்' எனப் பாணினி கூறுவதைத் தான் 'பெயர்வினை' எனத் தொல்காப்பியர் மொழி பெயர்த்துக் கூறுகின்றார் என்பர் சிலர். அவ்வாறு கொள்வதற்கும் இல்லை. உலகெங்கும் வழங்குவதன்றோ இப்பாகுபாடு. 'உந்தி முதலா' என வரும் தொல்காப்பியச் சூத்திரம் பாணினி சிட்சையையே முழுதும் அடியொற்றியது என்பர் சிலர். இவ்வாறு கூறுவதற்கும் இல்லை. பாணினி சிட்சையும் பாணினி எழுதியதன்று என்று கொள்ளுவது உண்டு. இலக்கண ஆராய்ச்சி இந்திய நாடு முழுவதும் எங்கும் பரந்து நடந்த காலத்தில் பற்பல கருத்துக்கள் எழுந்து பெருவழக்காயின. அந்த நூல்கள் முழுதும் இப்போது நமக்குக் கிடைக்கவில்லை. கிடைத்த நூல்களைக் கொண்டு அவ்வழக்காறுகளின் காலத்தின்கீழ் எல்லைகளைக் குறிக்க முடியுமேயன்றி மேல் எல்லையைக் குறிப்பதற்கில்லை.

'அவைதாம் முன்மொழி நிலையலும்' எனவரும் சூத்திரம் பதஞ்சலி கூறியதனை மொழிபெயர்த்ததே என்பர் சிலர். மொழிபெயர்ப்பானால் பதஞ்சலி கூறிய முறையில் அமையாது வேறுவகையில் தொல்காப்பியம் ஏன் அமைந்தது என்பது விளங்கவில்லை. வைப்பு முறையிலும் சிறப்புப் பொருள் காண்பதே பதஞ்சலி மரபினர் வழக்கு என்பதனை இங்கு மனத்தில் வைத்துக்கொள்ளல் வேண்டும். பதஞ்சலி காலத்துக்கும் முற்பட்டது அன்றிப் பிற்பட்டதாகாது இக்கொள்கை என்பதொன்றே இங்குக்கூறக்கூடும். இலக்கணம் என்பது வியாகரணம் என்ற பொருளில் தமிழில் பெருவழக்காக வழங்குகிறது. இந்த வழக்கு இந்திய நாடு முழுதும் ஒருகாலத்தே வழங்கிய தாதல் வேண்டும். பதஞ்சலி இரண்டோரிடத்தே இதனைக் குறித்ததால் இந்த வழக்கு அவர் காலத்துக்கு முந்தியதாதல் வேண்டும்.

'வரருசி' என்ற காத்தியாயனரும் 'லக்ஷ்ய லக்ஷணே வியாகரண' எனக் கூறுவதால் அவருக்கும்

முன்னையதாதல் வேண்டும். அவர் காலத்தில் பொருள் விளங்காமையால் அன்றோ இலக்கணம் என்றால் வியாகரணம் என்று பொருள் கூறுகின்றார். இவ்வளவும் கூறியதால் தொல்காப்பியச் சூத்திரங்கள் பதஞ்சலிக்கு முற்பட்ட கொள்கைகளைக் கூறுவன என்று கொள்வதன்றிப் பிற்பட்டன என்று ஒரு தலையாக எவ்வாறு கூறவியலும்?

மனுஸ்ம்ருதி, கவுடல்ய அர்த்த சாஸ்திரம், பரதரது நாட்டிய சாஸ்திரம் என்ற இவற்றின் எதிரொலிகள் தொல்காப்பியத்தில் உள்ளனவாம். இந்த நூல்கள் பழங்காலத்தில் இருந்து வளர்ந்து வந்து இப்போதிருக்கிற நிலையில் கி.பி. இரண்டாம் மூன்றாம் நான்காம் நூற்றாண்டு களுக்கு முன்னரே முறையே இப்போதுள்ள வடிவில் தோன்றலாயின எனலாம். இந்த நூல்கள் இன்று தோன்றும் நிலையில் இந்தக் காலவரையறை ஏற்புடையதாகலாம். ஆனால், இவற்றில் வரும் ஒவ்வொரு கருத்தும் இந்தக் கீழெல்லைக்கு முந்தியது அன்று என்று கூறுவதனை இந்நூல்களின் வளர்ச்சியினை அறிந்த எவரும் ஒப்புக்கொள்ளமாட்டார்.

'ஆங்கவை ஒரு பாலாக' எனவரும் தொல்காப்பியச் சூத்திரம் நகைமுதலான மெய்ப்பாடுகளை 32 வகை செய்ததற்கு இணங்க, அதற்கு எதிரே வேறுவகை மெய்ப்பாட்டுக் குறிப்புகளையும் 32 என்றே கூறுவர். இங்குவரும் மெய்ப்பாட்டுக் குறிப்புகளை வடமொழியார் வியபிசாரி பாவம் என்பர். பரதரோ இந்த வியபிசாரி பாவங்கள் முப்பத்து மூன்றெனத் தொகையிட்டுக் கூறுவர். காவியப் பிரகாசமும் 33 என்றே கூறுவதால் இவ் வடமொழி வழக்கு தொல்காப்பியர் வழக்கினும் ஒருவகையில் வேறுபட்டதே எனலாம். எட்டு மெய்ப்பாடுகளின் பிறப்பினைக் கூறும்பொழுதும் வேறுபாடுகள் காண்கிறோம். இவ்வேற்றுமைக்கு உவகை என்பதன் விளக்கம் ஒன்றே சிறந்த சான்றாம்.

> 'வேட்கை ஒரு தலையுள்ளுதல்' எனத் தசாவஸ்தையைக் கூறுமிடத்தும் தொல்காப்பியம் ஒன்பதே கூறுதலின் சிறிது வேறுபாடுண்டு. பரதர்க்கும் தொல்காப்பியர்க்கும் முன் நிகழ்ந்த தோர் ஆராய்ச்சியின் வெவ்வேறு வளர்ச்சிகளே இவ்விருவர் நூல்களிலும் தோன்றுகின்றன எனலாம்.
>
> பரத நாட்டிய சாஸ்திரம் 'சப்த பாஷைகள்' (ஏழு மொழிகள்) என்று சிறப்பிக்கும் மொழிகளில் 'தாக்ஷிணாத்யா' என்ற தென்மொழியையும் உள்ளடக்கிக் கூறுகிறது. இது தமிழைக் குறிக்கும் எனலாம். அப்படியானால் நாட்டியதர்மி (நாடக வழக்கு), லோகதர்மி (உலக வழக்கு), மெய்ப்பாடு, பண், அபிநயம் முதயவற்றைப் பற்றிய ஆராய்ச்சிகள் பரத சாஸ்திரம் இன்றுள்ள வடிவில் தோன்றுவதற்கு முன்னமே தமிழ் நாட்டிலும் நடந்தன ஆதல் வேண்டும். எனவே, தொல்காப்பியர் தமிழ் ஆராய்ச்சியின் மரபினையே பின்பற்றுகிறார் எனலாம்....
>
> இவ்வளவும் கூறியமையால் தொல்காப்பியம் கி.பி. இரண்டாம் நூற்றாண்டை ஒட்டியன என வழங்கும் சங்க நூல்களுக்கும் முந்திய நூலென முடிவுகட்டலாம் (பக் 368–372).

கடைச்சங்க இலக்கியங்களான எட்டுத்தொகை, பத்துப்பாட்டு ஆகியவை உலக இலக்கிய அரங்கில் முதலிடம் பெறத்தக்கவை என்பதை எடுத்துச் சொன்ன கமில் சுவெலபில், ஏ.கே. இராமனுஜன், ஜார்ஜ் ஹார்ட், ஆஷர், துபையான்ஸ்கி போன்றவர்கள் தமிழ் மொழி, இலக்கியங்களின் தொன்மை பற்றியோ, முச்சங்கங்கள் பற்றியோ ஆழமான ஆய்வில் ஈடுபட வில்லை. கோவர் என்பார் பழந்தமிழ் இலக்கியங்கள் பல அழிக்கப்பட்டனவென்றும் இடைச்செருகல்களால் பாழாக்கப் பட்டன என்றும் தெரிவிப்பதால் கிடைத்திருக்கும் இலக்கியங் களின் காலத்தை வரையறை செய்வது கடினமான செயலென் பதையும் முதலிரண்டு சங்கநூல்கள் என்று இறையனார் அகப் பொருளுரையும் பிறவும் குறிப்பிடுவனவெல்லாம் இருந்திருக்க வேண்டுமென்பதையும் உணரலாம். பொதுவாகத் தமிழ்

இலக்கியத்தின் தொன்மையை மேலை அறிஞர்கள் ஏற்றுக் கொள்கிறார்கள். பிலியோசா (Filliozat) எனும் பிரெஞ்சுக் கல்வியாளர் "வடமொழியின் செல்வாக்கு தமிழகத்தில் பரவுமுன், கி.பி. நான்காம் நூற்றாண்டிற்கு முன்னதாகவே, தமிழ் இலக்கியம் முழுவளர்ச்சி பெற்று, வடமொழியின் பெரும் படையெடுப்பை வெற்றியோடு எதிர்கொள்வதற்குத் தயாராக இருந்தது" என்று எழுதுவார். தமிழ் இலக்கிய வரலாறு, முருகனின் புன்முறுவல் (The Smile of Murugan) போன்ற நூல்களை எழுதியுள்ள கமில் சுவெலபில் இறையனார் அகப்பொருள் உரை கூறும் முச்சங்க 'வரலாற்றைச் சொல்லிவிட்டு அதனை அப்படியே ஏற்றுக்கொள்ள முடியாதென்றும் ஆனால் ஒரு தமிழ்ச்சங்கம் இருந்திருக்க வேண்டுமென்பதை ஏற்றுக் கொள்வதே முறையென்றும் எட்டுத்தொகையும் பத்துப்பாட்டும் கி.மு. இரண்டு, முதல் நூற்றாண்டுகளிருந்து கி.பி.மூன்று, நான்காம் நூற்றாண்டுகள் வரையிலான காலப்பகுதியில் எழுதப்பட்ட கவிதைகளைக் கொண்டவையென்றும் முடிவு கட்டுவார். ஆயினும் இறையனார் களவியலுரை சொல்வதை விளக்கும்போது அவர் குறிப்பிடும் இரண்டு கருத்துகள் நாம் நினைவில் கொள்ள வேண்டியவை.

> On the other hand there are some indications which show that there probably was a **rational kernel** to the legend; first, some of the names of the kings and poets mentioned in the legend are found in inscriptions and other authentic records (eg. the poet Peruṅkuṉṟūr kiḻār). Second, and this is very interesting, according to Nakkīran, the number of poets of the 3rd Sangam was 449. Now, according to an edition of the early texts known as Caṅka Ilakkiyam (Samājam, 1940), the total number of poets was 473 (+88 anonymous); but this number includes 35 poets named after some significant expression in their poems; if we disregard these 35, we get the number 438, and these two numbers, the Samājam total (which must, at the present stage of our knowledge, be taken anyhow as an approximation) and Nakkīran's traditional number, come rather near. Or, one may take the Samājam total (473) minus the authors of the later portions and poems, the Paripāṭal, Kalittokai, Murukāṟṟuppaṭai and the

> invocatory stanzas by Peruntēvanār, and arrive at 459, which is still nearer to the traditional 449 (The Smile of Murugan, 48).

களவியலுரை குறிப்பிடும் சில அரசர்கள், கவிஞர்களின் பெயர்கள் கல்வெட்டுகளிலும் வேறு ஆவணங்களிலும் காணப் படுகின்றன என்றும் கடைச்சங்கக்கவிஞர்களின் எண்ணிக்கை சரியாக இருக்கலாமென்றும் சுவெலபில் கூறுகிறார். அவர் காலத்தில் தெரிந்ததை விட இன்னும் அதிகமான அரசர்கள் பற்றிய நம்பத்தக்க ஆவணக்குறிப்புகள் நமக்குக் கிடைத்துள்ளதை யாவரும் அறிவர்.

ஜார்ஜ் ஹார்ட் தமது பழந்தமிழ்க்கவிதைகள் (The Poems of Ancient Tamil) எனும் நூலில் கூறும் கருத்துகள் சில நாம் எண்ணிப்பார்க்க வேண்டியவை. அதன் முன்னுரையில் அவர்,

> பண்டை இந்திய வரலாறு, தெற்கிலிருந்த ஆரியர் அல்லாதவர்களின் நிறுவனங்களைப்பற்றிய செய்திகளுக்குப் போதிய இடமளிக்காதவரை, உண்மையான வரலாறாக எண்ணிப்பார்க்க முடியாததாகும். பழம் இந்தியா பற்றி இதுவரை எழுதிய வரலாற்று ஆசிரியர்கள் பலரும் தெற்குப் பகுதியே இல்லாதது போல் வரலாற்றை எழுதியிருக்கிறார்கள். இந்த நூலை நான் எழுதத் தொடங்கியபோது, பழம் இந்திய இலக்கிய வரலாற்றுத் துறையில் இக்குறையைப்போக்கும் முயற்சியாகவே அதனை மேற்கொண்டேன். வின்சென்ட் ஸ்மித்தும் வடமொழி வரலாற்று ஆசிரியர்களும் அறிந்திராத மிகப்பெருந் தமிழ் இலக்கியப்பரப்பு இருந்ததை நான் கண்டேன். இது தமிழகத்துப் பழந்திராவிடச் சமுதாயத்தில் ஆரியத் தாக்கம் நிகழுமுன் கி.பி. முதல் நூற்றாண்டிலிருந்து மூன்றாம் நூற்றாண்டிற்கு இடைப்பட்ட காலத்தில் எழுதப்பட்டதாகும் (ப.1).

ஜார்ஜ் ஹார்ட் தம்நூல் முடிவுரையில் அறிவிக்கும் கருத்தும் நாம் கவனத்தில் கொள்ள வேண்டிய ஒன்றாகும்.

> தமிழ்க்கவிதையைத் தோற்றுவித்த வடமரபிற்கும் சத்தசாயிக்கு முந்திய சமஸ்கிருதக் கவிதைக்கும் நெருங்கிய உறவு இருந்திருக்கிறது என்பது தெரிகிறது. இதற்கு மூன்று விதமான விளக்கங்கள் தரலாம். (1) தமிழ் வடமொழியிலிருந்து இவற்றைப் பெற்றிருக்கலாம் (2) இந்தப் பாடுபொருள்கள் வடமொழிக் காப்பியங்கள் தோன்றுவதற்குமுன் இந்திய நிலம் முழுவதற்கும் உரியனவாக இருந்திருக்க வேண்டும். (3) காப்பியங்களின் தோற்றத்திற்குச் சற்றுமுன் வடமொழி இவைகளைத் தென்மரபிலிருந்து பெற்றிருக்க வேண்டும். இவற்றுள் முதலாவது விளக்கம் முற்றுமாகப் புறக்கணிக்கமுடியாததாயினும் வேறு சான்றுகள் அம்முடிவிற்கு எதிரானவை யாகவே தெரிகின்றன.... வடமொழி நீங்கலான ஏனைய இந்திய மொழி இலக்கியங்களில் தமிழே தலைசிறந்த இடத்திற்கு உரியது. அது மிகத் தொன்மையானதும் வடமொழியைச் சிறிதும் சாராததும் ஆகும் (பக். 277-79).

தமிழ் இலக்கிய மரபிலிருந்து பெற்றவற்றை ஆதிகாவியமான இராமாயணமும் காளிதாசனுக்கு முன் வாழ்ந்த அசுவகோசரின் புத்தசரிதமும் தக்க முறையில் பயன்படுத்திக்கொள்ள முடியாமல் இலக்கியத்தரத்தில் தாழ்ந்து போவதையும் காளிதாசன் கிட்டத்தட்ட ஒவ்வொரு கவிதையிலும் தமிழ் மரபிற்குக் கடன்பட்டிருப்பதையும் சான்றுகளோடு ஜார்ஜ் ஹார்ட் தம் நீண்ட ஆய்வேட்டில் நிறுவுகிறார். அவர் பயன்படுத்திக் கொள்பவை கடைச்சங்க இலக்கியங்களான புறநானூறு, அகநானூறு, குறுந்தொகை, ஐங்குறுநூறு என்பதால் இவற்றின் சிறப்பிற்குக் காரணம் இவை உருவாகிய காலத்திற்குமுன் இருந்த நீண்ட தமிழ்க்கவிதை மரபே என்பதில் ஐயமில்லை. காளிதாசனுடைய கவிதையில் தமிழின் செல்வாக்குப் பற்றி ஜார்ஜ் ஹார்ட் கூறுவது தமிழ்ச்சங்க மரபு பற்றிப் பேசுவோர் தெரிந்திருக்க வேண்டியதாகும்.

> The number of southern elements in Kalidasa and Classical Sanskrit is, in fact, far higher than is indicated

by the few shared themes described above. There is scarcely a verse in which some element cannot be found that can be traced back to the southern tradition (P. 279).

முச்சங்க மரபுதான் கடைச்சங்க இலக்கியங்களுக்கு இத்தகைய ஊட்டத்தை அளித்திருக்கும் என்று எண்ணுவதில் தவறில்லை.

துணை நூல்கள்

மீனாட்சிசுந்தரன், தெ.பொ. **தமிழ் இலக்கிய வரலாறு**, தொகுப்பாசிரியர்கள்: க. சண்முகசுந்தரம், பல்லடம் மாணிக்கம், காமாட்சி சண்முகம், காவ்யா, சென்னை, 2005.

வேங்கடராமன், கா.கோ. **தமிழ் இலக்கிய வரலாறு**. கலையக வெளியீடு, நாமக்கல், 2001.

Hart, George L. **The Poems of Ancient Tamil**, Berkeley University of California Press, 1975.

Meenakshisundaran, T.P. "The Theory of Cańkam Poetry", **The Tamil Culture**,Vol.1 No.1, February, 1952.

Takahashi, Takanobu. "Tolkāppiyam Porulatikāram and Iṟaiyaṉār Akapporuḷ : Their Relative Chronology", **South Indian Horizons**, ed. by J.L. Chevillard & E. Wilden, IFP/EFED, 2004, Pp. 207-217.

Zvelebil, Kamil. **Tamil Literature**, Otto Harrassowitz, Wiesbaden, 1974.

Zvelebil, Kamil. **The Smile of Murugan**, Leiden: E.J.Brill, 1973.

2. சங்கக் கவிதையியல்

சங்கக்கவிதை இயல் பற்றித் தெ.பொ.மீ. தமது "The Theory of Cankam Poetry'' என்ற ஆங்கிலக் கட்டுரையிலும் தமிழ் இலக்கிய வரலாறு: சங்ககாலம் என்ற குறுநூலிலும் சொல்லும் கருத்துகள் நுட்பமானவை. சங்கக் கவிதையானது வேறுபட்ட நோக்கங்களையும் கோட்பாடுகளையும் உட்கொண்டதாயினும் சீரானது; முதிர்ச்சியுடையது; முழுமையானது; விளையாட்டுத் தனத்திற்கோ மேலெழுந்தவாரியான போக்கிற்கோ, அங்கு இடமில்லை. அது விடுதலை உணர்வும் குடியரசுத் தன்மையும் கொண்டது; மக்கள் யாவரையும் இணையானவர்களாக, ஓரினமாகக் கருதுவது. சங்ககாலத்தில் காப்பியமோ அல்லது அதனையொத்த நீண்ட பெருங்கவிதையோ எழுதப்படாதது நாம் உளங்கொளத்தக்கது. அது சங்க இலக்கியத்தின் குடியாட்சிப்பண்புக்குச் சான்றாகும். உண்மையெனும் கடவுளின் கண்களுக்கு மாந்தர் யாவரும் ஒத்த உரிமை உடையவராவர். ஆணாயினும், பெண்ணாயினும், இறையாயினும், இரப்பவனா யினும், முதியராயினும், இளையராயினும், காட்டில் வாழும் வேடனாயினும், நாட்டில் தலைமையேற்கும் அமைச்சனாயினும், சமணனாயினும், பௌத்தனாயினும், வெறியாடும் வேலனா யினும், முனிவனாயினும் கவிதைக் கோவிலில் எல்லாரும் இணையானவரே. ஒவ்வொருவரும் தமது உள்ள உணர்வுகளை நேர்மையாக, உண்மையாகக் கொட்டுபவரே. சங்க காலத்துக் கவிஞர்கள் சமுதாயத்தின் எல்லாக் குழுக்களிலிருந்தும், எல்லாப்படிநிலைகளிலிருந்தும் தோன்றியவர் ஆவர்.

சங்ககாலத்தில் கவிதையின் பயனே போற்றப்படுகிறது; ஏனைய புறக்கூறுகளெல்லாம் கணக்கில் கொள்ளப்படுவ தில்லை. கவிஞன் உயர்ந்தவனாக ஏற்றுக்கொள்ளப்படுகிறான்; அவனது பெயர் நன்றியுணர்வோடு நினைவில் கொள்ளப் படுகிறது. அவனது கவிதைக் காட்சியின் பெருமை கருதியே அவனது பெயர் அழியா இடம் பெறுகிறது. அவன் கண்ட காட்சி அரியதாயின் அவனது உண்மையான பெயர் மறக்கப் பட்டாலும் அதனைத் தேடிக்காணும் முயற்சி மேற்கொள்ளப் படுவதில்லை. தெய்விகமான, நிலைத்த கவிதை உணர்வை

அழகிய மொழியில் அவன் நிலைபெறச் செய்து விடுவானாயின், அவன் பயன்படுத்திய முருகியல் இன்பத்தை மிகுவிக்கும் தொடரே அவன் பெயராகி விடுகிறது. செம்புலப்பெயல் நீராரும் ஏனைய பலரும் இவ்வாறே அவர்களது கவிதை ஆளுமையின் சிறப்பால் தம் பெயர்களை இழந்தவராவர்.

சங்க இலக்கியத்தின் தொகைத் தன்மையும் அதற்குள்ள ஒரு நிறைப் பண்பெனவே கருதற்குரியது. அது ஒரு கூட்டு முயற்சி; அவர்கள் தம்மை அறியாமல் நிகழ்த்திய பெரிய கூட்டு வீரச் செயல். சங்ககாலத்தில் தமிழர்களுக்கிடையே, தமிழ் மன்னர்களுக்கிடையே, ஒற்றுமை இல்லை. ஆனால், மூவ்வரசுகளையும் பற்றிப்பாடும் கவிஞர்கள் ஒரு பண்பாட்டு ஒற்றுமையை நிலை நாட்டுகிறார்கள். முடியுடைமன்னர் மூவரும் தத்தமக்கென்று கொண்டிருந்த தனி அடையாளங்களைப்பற்றிப் பேசும் தொல்காப்பியம் மக்கள் உள்ளத்தில் இடம் பிடித்திருந்த ஒரு மொழி உணர்வை, ஓர் இலக்கிய உணர்வைச் சுட்டுகிறது. கவிஞர்களின் பரந்த, உலகளாவிய நோக்கு அவர்களது அரிய முயற்சியின் இறுதி வெற்றிக்குக் காரணமாகிறது. போரிடும் தலைவர்களும் சூழ்ச்சி செய்யும் அரசியலாளரும் தோல்வியே அடைகின்றனர். தமிழ் இலக்கிய வரலாறு முழுவதிலும் தமிழ்ப் பண்பாட்டு ஒற்றுமைக்கு அளிக்கப்பட்டுள்ள முக்கியத்துவம் வெளிப்படுகிறது. அந்த வரலாற்றைச் சங்க இலக்கியமே நெறிப்படுத்தி, அதன் உந்து சக்தியாகச் செயல்பட்டுள்ளது. அதன் பரந்த நோக்கு, யாவரும் உடன்பிறந்தார் என்ற எண்ணம், தமிழ் இலக்கியத்தின் தலைசிறந்த கவிதைகளில் எல்லாம் அடிநாதமாக விளங்குகிறது. திருக்குறளும் கம்பனும் திருமூலரிலிருந்து இராமலிங்க அடிகளார் வரையிலான கவிஞர்கள் பலரும் இதற்கு எடுத்துக்காட்டுகள் ஆவர்.

சங்கக் கவிதைகளில் ஒரு கவிஞனின் ஆளுமையை அவன் கவிதையில் காண முடியுமாயினும் அவ்வாளுமை தனித்து நிற்பதில்லை என்பதையும் தெ.பொ.மீ. தெளிவாக்குவார். சங்க காலத்துத் தனிக்கவிஞர்களின் ஆளுமைகள் யாவும் கடலின் அலைகளெல்லாம் அதன் பெரும்பரப்பில் அடங்குவது போல் ஒருங்கிணையக் காணலாம். ஏனைய இலக்கியங்களிலும் தமிழ் மொழியில் பிற காலங்களில் எழுதப்பட்ட இலக்கியங்களிலும் கூட, காளிதாசன், கம்பன், வர்ஜில், தாந்தே, சேக்ஸ்பியர் போன்ற

கவிஞர்களின் தனி ஆளுமை ஓங்கி உயர்ந்து நிற்கும். உலகின் பிறபகுதிகளில் பெரும்பெயர்க்குரிய கவிஞர்களெல்லாம் தாங்கள் எழுதிய பெரு நூல்களால் வாழ்ந்து கொண்டிருக்கின்றார்கள். சங்கச்சான்றோர்களோ தங்களது தன்னுணர்ச்சிப் பாக்களின் ஒரு தொகுதி கொண்டே நிலைத்த புகழ் பெற்றுவிட்டனர். மாந்த இனம் முற்றுக்கும் தேவையான ஒரு பாடுபொருளை எடுத்துக்கொண்டு, அதற்கு அழகிய கவிதை வடிவம், ஒப்புயர்வற்ற வெளிப்பாடு ஆகியவற்றைத் தம் அளப்பரிய கற்பனையாற்றலால் தந்து மனிதவாழ்வின் எல்லாக் கூறுகளையும் பற்றிய தமது வாழ்க்கைச் செய்தியை அளித்துப் போந்தவர்கள் சங்கச்சான்றோர். அவர்கள் தம் இனத்தின் மொழியைத் தூய்மைப்படுத்தியவர்கள்; தெரிந்தெடுத்த சொற்களால் இனிய சந்தம் கொண்ட கவிதைகளைப் படைத்ததோடல்லாமல் தம் காலத்தவர்க்கும் பின்னால் வரும் தலைமுறையினர்க்கும் கவிதை ஆற்றலையும் மொழியின் வல்லமையையும் கற்பித்தவர்கள்.

சங்கக் கவிதைக்கென்று ஒரு தனி ஆளுமை இருப்பதை வலியுறுத்துவார் தெ.பொ.மீ. சங்க கால மக்களின் அறிவையும் ஆளுமையையும் ஒரு குழுவின் அறிவாகவும் ஆளுமையாகவும் சங்க இலக்கியங்களில் காணலாம். உயர்தனி இலக்கியத்திற்கு வேண்டிய பண்புகளெல்லாம் சங்கக்கவிதைக்கு உண்டு. அது பழந்தமிழகத்தின் ஆளுமைக் குரலாகும். சான்றோர் செய்யுட்கள் தஞ்சைப் பெருங்கோயிலை ஒத்தவை என்று தெ.பொ.மீ. வருணிப்பார். சோழர் காலத்து ஆன்மிகச் சின்னமாகத் திகழும் தஞ்சைக் கோபுரம் ஒரு சிற்பியின் தனி வேலைப்பாடன்று; பல கலைஞர்களின் கூட்டுமுயற்சியின் ஒட்டுமொத்த விளைவு அது. ஒவ்வொரு கலைஞனும் தான் கண்ட காட்சிக்குக் கல்லில் உருவம் அளித்திருப்பினும், அப்படைப்பின் ஒருமையே தனிக்கவிஞர்களின் தனிக்காட்சிகளையெல்லாம் விஞ்சி நிற்பது உணரற் பாலது. சங்கக் கவிதையும் இத்தகையதே. உயர்ந்த பண்பாடுடைய இனம் ஒன்று படைத்த தொகையாகச் சங்க இலக்கியம் பார்க்கப் பெறல் வேண்டும்.

சங்க இலக்கியங்களிலுள்ள பாடல்கள் தனித்தனிச் செய்யுள்களாகும் சிறப்பியல்பையும் தெ.பொ.மீ. எடுத்துரைப்பார். வடமொழி இலக்கியங்களுக்கு அணியிலக்கணம் வகுத்த தண்டியாசிரியர் சங்க நூல்களின் பெருமையை உணர்ந்திருக்க

வேண்டும். பாடல்களைத் தொகை நிலைச்செய்யுள், தொடர் நிலைச் செய்யுள் என்று இரு கூறாக்கும்போது, தொகை நிலைச் செய்யுளென்று அவர் மனத்தில் கொண்டவை சங்கத்துத் தொகை நூல்களே. காப்பியம் முதலியன தொடர்நிலைச் செய்யுட்களாம். முத்தகம் (தனி நின்று முடிவது), குளகம் (பல பாடல்கள் ஒரு வினை கொள்வது) என்ற வேறுபாடு எல்லா மொழிகளிலும் உண்டென்றாலும் தனிநிலைச் செய்யுள் என்ற முத்தகம் சங்க இலக்கியத்தின் தனிச்சிறப்பாகும். இத்தனிநிலைச் செய்யுட்கள் தனிக்கூற்று, நாடகம் என்று கூறத் தக்க வகையில் கதை நயம் பெற்றவை. ஒவ்வொரு செய்யுளிலும் நாடகத்தில் போல ஒரு பாத்திரம் தான் நினைத்ததைப் பேசும்; ஒரு தனிக் கூற்றுக்குமேல் இராது; அக்கூற்றும் பலபடி விரிந்து செல்லாது. ஒவ்வொரு சங்கப்பாடலின் பின்னும் புறப்பொருளானால் திணையும் துறையும் அகப்பொருளானால் யார், எப்பொழுது பேசுகின்றார்கள் என்பனவற்றை விளக்கும் திணை வகைகளும் சங்ககாலத்திற்குப் பின் வந்தவர்களால் குறிக்கப்பட்டன. அவை செய்யுட்களைச் செய்தவர்களால் எழுதப் பெற்றவை அல்ல. இவையெல்லாம் செய்யுளிலேயே குறிப்பாக விளங்க வேண்டும் என்பதை வற்புறுத்தவே தொல்காப்பியர், “மாத்திரை, எழுத்து, அசை, சீர், அடி, யாப்பு, மரபு, தூக்கு, தொடை வகை, நோக்கு, பா, அளவியல், திணை, கைகோள், கூற்று வகை, கேட்போர், களம், காலம், பயன், மெய்ப்பாடு, எச்சம், முன்னம், பொருள், துறை, மாட்டு, வண்ணம் ஆகிய இருபத்தாறோடு அம்மை, அழகு, தொன்மை, தோல், விருந்து, இயைபு, புலன், இழைபு ஆகிய எட்டும் செய்யுளின் உறுப்புகளென நல்லிசைப்புலவர்கள் வல்லிதின் கூறி வகுத்துரைத்தனர்” (1257) என்பார். சங்கப்பாடல்களுக்குப் பொருள் அறிய முற்படும் போது இவற்றையெல்லாம் தெளிவாக்கிக் கொள்ள வேண்டும்.

சங்கக்கவிதை இயலின் சிறப்புக் கூறான அகப் புறப் பாட்டையும் தெளிவாக்குவார் தெ.பொ.மீ. அகம் என்றால் உள் என்று பொருள்படும். அதனை மனம் என்றும் கூறலாம். உள்ளத்தால் மட்டும் உணரக் கூடியதைப் பாடுவது அகப்பாட்டு; பிறவகையிலும் அறியக் கூடியதனைப் பாடுவது புறப்பாட்டு; புறம் என்றால் வெளி. புறத்தே நிகழ்வதை நம்முடைய புலன் களால் அறியலாம். புறப்பாடல்களும் பாத்திரப் பேச்சுகளாத லால் அங்கும் திணையும் துறையும் விளங்க வேண்டும்.

அகவொழுக்கத்தை ஐந்து நிலங்களின் அடிப்படையில் பாகுபடுத்தியவர்கள் புறவொழுக்கத்தையும் அவ்வடிப்படை யிலேயே முதலில் பாகுபடுத்தியிருப்பார்கள் என்று கருத்தறிவிக்கும் தெ.பொ.மீ., அகத்திணைகளுக்கும் புறத்திணை களுக்குமுள்ள உறவினை உரையாசிரியர்களின் வழி நின்று விளக்குவார். இக்கருத்துகளே மேலை அறிஞர்களின் ஆய்வுகளைத் தூண்டியவை என்பது வெளிப்படை.

தமிழ்க்கவிதையியல் தொன்மையானது மட்டுமன்று, பெருஞ் சிறப்புடையதுமாகும்; ஆழ்ந்த சிந்தனை, நிறைந்த பட்டறிவு, உயர்ந்த நோக்கு ஆகியவற்றின் அடிப்படையில் கட்டமைக்கப் பட்டது. கவிதையின் தன்மை, கவிதை உறுப்புகள், கவிதையால் விளையும் பயன், கவிதைக்குரிய மொழி, கவிதையாக்கம் போன்றவை தரும் சிக்கல்களைத் தீர்க்க மேலை இலக்கிய மேதைகள் காலங்காலமாக, நூற்றாண்டு நூற்றாண்டாகத் தலைமுறை தலைமுறையாகப் போராடி மாறுபட்ட, ஒன்றுக்கொன்றுமுரண்படும் கருத்துகளை யெல்லாம் முன்வைத்துத் தடுமாறிக் கொண்டிருக்க, தமிழர்கள் குறைந்தது இரண்டாயிரத்து ஐந்நூறு ஆண்டுகளுக்கு முன்னமேயே இவை ஒவ்வொன்று பற்றியும் எளிதில் குறை காணமுடியாத, நல்ல முடிவுகளுக்கு வந்துவிட்டனர். தமிழ்க் கவிதையியலோடு ஒப்பிட்டுப்பார்த்தால், கிரேக்கக் கவிதையியல் சிறுபிள்ளைத்தனமானது; முரண்பாடுகள் கொண்டது; முக்கியமான சில கவிதைக் கூறுகள், வகைகள் பற்றி ஏதும் பேசாதது. வடமொழிக் கவிதையியல் தமிழிலிருந்து பெற்றது மிகுதி என்பதற்கு நமக்கு இப்பொழுது சான்றுகள் கிடைக் கின்றன. இதனால்தான் உலக இலக்கியங்களுள் உயர்ந்தவற்றை யெல்லாம் ஆய்ந்து கற்ற மார்டின் செய்மர் ஸ்மித் எனும் பேரறிஞர் தமது இருபதாம் நூற்றாண்டு உலக இலக்கியத்திற்கு வழிகாட்டி என்ற நூலில் அதனைக் கீழ்க்கண்டவாறு அறிமுகப்படுத்துவார்:

> *தமிழ்க்கவிதையியல் வடமொழிக் கவிதையியலி னின்றும் முற்றிலும் மாறுபட்டது; வியப்புக்குரியது; அதனை அறியத் தற்செயலாக வாய்ப்புக் கிடைக்கும் மேலை நாட்டினர்க்கு அது இன்ப அதிர்ச்சியூட்டும் புதையலாகும். அதில் கவிதை*

> **அகமென்றும் புறமென்றும் பகுக்கப் பெற்றுள்ளது. அங்கு ஒரு குறியீட்டுத் திறவுகோலும் (Symbolic key), மிகமிக மேம்பாடுடைய நிலப்பாகுபாட்டைப் பயன்படுத்தும் உத்தியும் உள்ளன. மேலை நாட்டுப் போலிக் கவிஞர்கள் பெரும்பாலோர் நடத்திவரும் போலிச் சோதனைகள் எல்லா வற்றைக் காட்டிலும் அக்கவிதையியல் இன்றைய நடைமுறைக்கு ஏற்றது. . . . செவ்வியல் சார்ந்த தமிழ்க் கவிதையியல் மேலைக் கவிஞர்கள் தரும் வறண்ட வாழ்க்கைத் தத்துவத்திற்கு மருந்தாகி உள்மன இன்பங்களை அதிகரிக்க வல்லது. தமிழில் உள்ள அகத்திணைக் கவிதைகள் சிறு தவறும் இல்லாத பெரிதும் பொருத்தமான, உளவியல் அடிப்படை கொண்ட ஓர் அமைப்பிற்குள் இயங்குகின்றன.**

கவிஞரும், கல்வியாளரும், திறனாய்வுச் செம்மலுமாகிய ஸ்மித்தின் மதிப்பீட்டையும் பரிந்துரையையும் யாரும் புறக்கணிக்க இயலாது.

தமிழ் அகத்திணைப்பாடல்கள், பத்தொன்பது, இருபதாம் நூற்றாண்டுகளில் ஆங்கிலத்தில் எழுதப்பெற்ற நாடகத் தற்கூற்றுப் பாக்கள் (dramatic monologues), நாடகத் தன்னுணர்ச்சி இசைப்பாக்கள் (dramatic lyrics) ஆகியவற்றை ஒத்தவை என்பது யாவரும் அறிந்ததே. தொல்காப்பியரும் சங்கச் சான்றோரும் ஒவ்வொரு பாடலையும் ஒரு நாடகமாகவே காண்கின்றனர். நாடகத்திற்குரிய இடம், காலம், பாத்திரங்கள், நிகழ்ச்சிகள், கரு ஆகியவை திட்டவட்டமாக வரையறுக்கப் பட்டுள்ளன. உணர்வை உணர்வாகவோ, கருத்தைக் கருத்தாகவோ தராமல், நாடகவுத்திகளைக் கையாண்டு ஒரு பாத்திரத்தின் பேச்சாகத்தரும்பொழுது அதன் தாக்கம் பல மடங்கு பெருகும். நாடகத் தன்னுணர்ச்சிப்பா மேலை இலக்கியங்களில் இருபதாம் நூற்றாண்டின் தலையாய பாவகையாக எண்ணப்படுவது. பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியில் பிரௌனிங், டென்னிசன் போன்றோர் எழுதிய நாடகத்தற்கூற்றுப் பாக்களுக்கும் இருபதாம் நூற்றாண்டில் பவுண்டு, எலியட் போன்றோர் எழுதிய நாடகத் தற்கூற்றுப் பாக்களுக்கும் ஒரு குறிப்பிடத்தக்க வேறுபாடு உண்டு.

பிரௌனிங்கின் 'ஃபிரா லிபோ லிபி' எனும் கவிதையை எடுத்துக் கொண்டோமானால் அது பதினான்காம் நூற்றாண்டில் இத்தாலியில் வாழ்ந்த ஓர் ஓவியனின் கூற்றாக அவன் இரவுக் காவலர்களால் கைப்பற்றப்பட்டபோது தன் செயலை நியாயப்படுத்திப் பேசுவதாக அமைந்து, அப்பாத்திரத்தின்பால் நாம் இரக்கம் கொள்ளச் செய்யும். அந்த வரலாற்றுப் பாத்திரம் பற்றிய தகவல்களும் அது பேசுகின்ற சூழலும் கவிதையில் தெளிவாகக் கூறப்பட்டிருக்கக் காணலாம். எலியட் எழுதிய 'ஆல்பிரட் புரூஃப்ராக்கின் காதல் பாடல்' (The Love Song of J. Alfred Prufrock) என்ற கவிதை புரூஃப்ராக் எனும் பாட்டுடைத் தலைவனின் கூற்றாக அமைவது. ஆயினும் அவன் யார், எக்காலத்தில் எந்நாட்டில் வாழ்ந்தவன், அவனது பழக்க வழக்கங்கள் எத்தகையவை என்பன பற்றிக் கவிதையில் ஏதும் சொல்லப்படவில்லை. அவன் குரலை மட்டும் நாம் கேட்கிறோம்; இருப்பினும் அப்பாத்திரத்தோடு நம்மால் ஒன்றித்துப் போக முடிகிறது.

இவ்விருவகைப்பாக்களையும் ஆராய்ந்த கென்னர் (Hugh Kenner) எனும் அமெரிக்கத் திறனாய்வாளர் கூறும் கருத்து சிறப்புடையது. எலியட்டின் நாடகப்பாக்கள் அவ்வாறு அமைந்திருப்பதற்குக் காரணம், அவர் உடனடி அனுபவம் (immediate experience) எனும் கோட்பாட்டினை அறிந்திருந் தமையே என்பது கென்னரின் முடிவு. எப்.எச்.பிராட்லி (F.H.Bradley) எனும் தத்துவ மேதை தமது தோற்றமும் உண்மையும் (Appearance and Reality) எனும் நூலில் உடனடி அனுபவம் எனும் தமது கோட்பாட்டை விளக்குகிறார். ஒரு கவிதையில் யார், எச்சூழலில் பேசுகிறார் என்பன போன்ற நீண்ட நேரடி விளக்கங்கள் இல்லாத வழியும் படிப்போன் கவிஞனின் குரலோடு தன்னை இணைத்துக்கொள்ள முடியும் என்பதே இக்கோட்பாட்டிலிருந்து பெறப்பட்ட உண்மையாகும்.

தமிழிலுள்ள அகப்பாடல்களில் தலைவன், தலைவி, தோழி ஆகிய எப்பாத்திரத்தின் பெயரும் சுட்டப்படுவதில்லை. பேச்சு எழும் சூழல் பற்றிய சிறு முன்னுரையும் இருப்பதில்லை. உரிப்பொருளோடு தொடர்புடைய நிலமும் பொழுதும் கருப்பொருள்களும் மரபுப்படி கவிதையின்மூலம் பெறப்படு கின்றனவேயன்றிப் பேசும் பாத்திரத்தின் ஊர், வயது, பழக்க

வழக்கங்கள் ஆகிய விளக்கங்களெல்லாம் ஒதுக்கப்படுகின்றன. பாடலின் முதல் அடியிலேயே பாத்திரத்தின் பேச்சு துவங்குகிறது. உவமைகளாகக் கையாளப்பட்டுள்ள பொருள்களும் பிற உத்திகளும் எந்த நிலத்தைச் சேர்ந்த பாத்திரம் எச்சூழலில் பேசுகிறது என்பதை நாம் அறிய உதவி செய்கின்றன. அகத்திணைக் கவிதைகளிலிருந்து காதல் வயப்பட்ட பாத்திரங்களின் நுண்ணிய மனவுணர்வுகள் மட்டுமே நம்மை முற்றுமாக ஈர்ப்பவை. அவர்களின் புறவேறுபாடுகளைக் கவிஞனும் காட்டுவதில்லை; கவிதையை அனுபவிக்க நாமும் அவற்றைத் தேடுவதில்லை. தலைவர்கள் யாவரும் வீரர்கள்; தலைவியர் யாவரும் அழகியர். ஒரு குறிஞ்சி நிலத்தலைவன் மற்றொரு குறிஞ்சி நிலத்தலைவனிடமிருந்து புறக்கூறுகளில் எவ்வாறு வேறுபடுகிறான் என்பதில் கவிஞருக்கும் ஈடுபாடில்லை; நாமும் அவைபற்றி எண்ணுவதில்லை.

அகவன் மகளே அகவன் மகளே
மனவுக் கோப்பன்ன நன்னெடுங்கூந்தல்
அகவன் மகளே பாடுக பாட்டே
இன்னும் பாடுக பாட்டே அவர்
நன்னெடுங்குன்றம் பாடிய பாட்டே (குறுந்தொகை 23)

இவ்வைந்து வரிப் பாடலில் எப்பாத்திரமும் அறிமுகம் செய்யப்படவில்லை; எச்சூழலும் வருணிக்கப்படவில்லை. ஆனால் நாம் இவற்றையெல்லாம் உய்த்துணர்ந்து தலைவி, தோழி ஆகியவரின் உணர்வுகளைப் பகிர்ந்துகொள்ள முடிகிறது. 'அவர் நன்னெடுங்குன்றம்' எனும் தொடர் வெளிப்படையாக முருகனின் குன்றத்தையும் உட்பொருளில் தலைவனின் குன்றத்தையும் சுட்டி, தலைவனின் குன்றத்தைப் பாடினால் தலைவியின் மகிழ்ச்சி அதிகமாவதால் அவள் காதல் அறிந்து தலைவனுக்குத் திருமணம் செய்து தருக எனும் கருத்து நுட்பமாக உணர்த்தப்படுகிறது. இப்பாடல் தரும் முருகியல் இன்பம் அளவிடற்கரியது என்பதைச் சொல்லத் தேவையில்லை. 'உடனடி அனுபவம்' பற்றிய அறிவு சொற்சிக்கனத்திற்கும் உய்த்துணர்வதால் பெறும் முருகியல் இன்பத்திற்கும் வழி செய்கிறது.

திருக்குறளில் அகப்பாடல்களில் மட்டுமல்லாமல் புறப்பாடலிலும் இவ்வுத்தியைத் திருவள்ளுவர் திறம்படக் கையாண்டிருக்கக் காணலாம்.

என் ஐமுன் நில்லன்மின் தெவ்விர் பலர் என்ஐ
முன்நின்று கல்நின் றவர்.

பொருட்பாலில் 'படைச்செருக்கு' எனும் அதிகாரத்தில் வரும் முதற்குறள் இது. யார் எச்சூழலில் யாரிடம் பேசுகின்றார் என்பது வெளிப்படையாகச் சொல்லப்படவில்லை. ஆயினும் இவையாவற்றையும் எளிதில் உய்த்துணர்ந்து தன் அரசனின் மறம் பேசும் வீரனோடு நம்மை எளிதில் இணைத்துக் கொள்ள முடிகிறது.

பகைவர்களே! என் தலைவன் முன் போரேற்று நிற்காதீர்;
அவனோடு போரிட்டு மாண்டு நடுகல்லாய் நிற்பவர் பலர்.

என்று இரண்டு வரிகளிலுள்ள சுருங்கிய சொற்களிலிருந்து பெறப்படும் பொருள், பேசும் குரலை நமக்கு அடையாளம் காட்டிவிடுகிறது. சூழலை விளக்கும் முன்னுரை முற்றும் தேவையில்லை என்பதைக் கவிஞர் அறிந்து செயல்படுகிறார் என்பது தெளிவு.

தொல்காப்பிய அகத்திணையியல் கூறும் எழுதிணைப் பாகுபாடு, முதல், கரு, உரி அமைப்பு, புறத்திணையியல் கூறும் எழுதிணைகள், அவற்றிற்குரிய துறைகள், களவியல், கற்பியல், பொருளியல் காட்டும் தலைமகள், தலைமகன், தோழி, செவிலி, நற்றாய், கண்டோர், கூத்தர், இளையோர், அவரது கூற்றுகள் பற்றிய விளக்கங்கள் ஆகியவையெல்லாம் ஒரு கவிஞன் தெரிந்தெடுக்கத்தக்க பாடு பொருள்கள், மற்றும் பாத்திரங்கள், அவர்களின் கூற்று நிகழக் கூடிய நிலம், பொழுது ஆகிய பின்புலம் ஆகிய யாவற்றையும் பட்டியல்களாகத் தருகின்றன. இவற்றிலிருந்து ஒவ்வொரு கவிஞனும் தனக்குத் தேவையான வற்றை எடுத்துக் கொள்ளலாம். தனது பாடுபொருளுக்கேற்ற சூழலை இவ்வாறு பெறும் கவிஞன், தான் விரும்பிய உணர்வை விளைவிக்க ஏற்ற சொற்களைத் தேடுவதில் முழுக்கவனம் செலுத்தமுடியும். தகுந்த சூழலையும் பின்புலத்தையும் கற்பனை செய்துகொள்ள முடியாதபோதுதான் கவிஞன் தோல்வி அடைகிறான். இருபதாம் நூற்றாண்டு இலக்கியவுலகின் முடிசூடா மன்னன் என்று போற்றப்பட்ட டி எஸ். எலியட் கூறும் objective correlative (புறவய இணைவு) எனும் கோட்பாடு இங்கு எண்ணத்தக்கது. குறிப்பிட்ட சில பொருள்கள், ஒரு

சூழ்நிலை அல்லது ஒரு சில நிகழ்ச்சிகள் புலவனால் ஒரு குறிப்பிட்ட உணர்வை வெளிக்கொணரும் சூத்திரமாகச் (formula) செயல்படுவதே புறவய இணைவு என்றும், கவிஞனின் வெற்றி தோல்வியை முடிவு செய்யக் கூடிய நுணுக்கம் அதில் அடங்கியிருக்கிறதென்றும் அவர் கூறுவார். தொல்காப்பியர் சுட்டும் திணைகளும் துறைகளும் முதல், உரி, கருப் பொருள்களும், பாத்திரங்களும் புறவய இணைவுகளாகப் பயன்படுபவை. கவிஞனுக்கு ஒரு நிகழ்ச்சி, பாத்திரங்கள், இயற்கைப் பின்புலம், கவிதை படிப்பவனும் அறிந்த ஒரு பொது மரபு ஆகியவை கிடைப்பதோடு தவறான அல்லது நிறைவற்ற புறவய இணைவு காரணமாகக் கவிதை தோல்வியடைந்தது என்ற நிலையேற்பட வழியில்லாமலும் போகிறது. சில சொற்களிலேயே படிப்போன் கவிதைச் சூழலைப் புரிந்து கொள்ள முடியுமென்பதால் கவிஞன் சொற்சிக்கனத்தைக் கையாள முடிகிறது. ஓர் அகக்காட்சிக்கோ, புறக்காட்சிக்கோ தேவையான நிகழ்ச்சி, பாத்திரங்கள், பின்னணி, இடம், காலம், குறியீடுகள் ஆகியவற்றை ஒவ்வொரு கவிதைக்காகவும் தேடி அலைவானேயானால் கவிஞன் நுட்பமான உணர்வுகளை வெளிப்படுத்தத் திண்டாட நேரும்; அவனது வெற்றிக்கு உறுதியுமில்லை.

புணர்தல், இருத்தல், ஊடல், இரங்கல், பிரிதல் ஆகியவற்றோடு தொடர்புடைய உணர்வுகளை விவரிக்க நிலம், பொழுது ஆகிய முதற்பொருள்களும் பறவைகள், விலங்குகள், மரங்கள், பூக்கள், விளைநிலங்கள், பயிர்கள், ஆண்கள், பெண்கள், தொழில்கள், விளையாட்டுகள், ஆட்டங்கள், விருந்துகள், விழாக்கள், கடவுளர், வழிபாடுகள், பாட்டுகள், இசைக்கருவிகள், சிறப்புப் பண்கள் ஆகிய கருப்பொருள்களும் பொருத்தமான புறவய இணைவுகளாகப் பயன்படுகின்றன. புணர்தல் குறிஞ்சி நிலத்தோடும், இருத்தல் முல்லை நிலத்தோடும், ஊடல் மருதநிலத்தோடும், இரங்கல் நெய்தல் நிலத்தோடும், பிரிதல் பாலை நிலத்தோடும் இணைத்துப் பேசப்படுதற்குக் குறிஞ்சி நிலத்து மயில், கிளி, குரங்கு, யானை, பலா, மூங்கில், வேங்கை, அருவி, மலைவாழ் குறவர் ஆகிய கருப் பொருள்களும் முல்லை நிலத்துக் குருவி, காட்டுக் கோழி, மான், கொன்றை, ஆறு ஆகியவையும் மருத நிலத்துக் கொக்கு, நாரை, எருமை, மீன், மாமரம், குளம் ஆகியவையும் நெய்தல் நிலத்து

முதலை, புன்னை, கிணறு ஆகியவையும் பாலை நிலத்துப் புறா, பருந்து, ஓநாய், பல்லி, ஆமை, நீரற்ற கேணி ஆகியவையும் தக்க பின்னணிகளாகவும் உவமைகளாகவும் அமைந்து கவிஞன் தனக்கு வேண்டியவற்றைத் தேர்ந்தெடுத்துத் தேவையான சூழலை அமைத்துக்கொள்ளப் பெரிதும் உதவுகின்றன. இவ் வுணர்வுகளுக்கு இவற்றினும் தக்க பின்புலன்களைக் காண்டல் அரிதென்பதோடு அம்முயற்சியில் கவிஞனின் கற்பனை ஆற்றல் சிதறுண்டு போகவும் கூடும் என்பதில் ஐயமில்லை.

திணைப்பாகுபாட்டின் அருமையைப் புரிந்துகொள்ள இன்னொரு மரபும் வழிகாட்டும். கிரேக்க நாடக ஆசிரியர்கள் முன்னர் வழக்கிலிருந்த தொன்மங்களை, கிரேக்க மக்கள் யாவரும் அறிந்திருந்த பழங்கதைகளை நாடகங்களாக்கிய பொழுது இத்தகைய நன்மையைப் பெறமுடிந்தது. எக்காலத்திற்கும் எவ்வினத்திற்கும் பொதுவான, இனம், மொழி, சமயம், நிறம் ஆகியவற்றையெல்லாம் கடந்த, மனிதனின் ஆழ்மனத்தைத் தாக்கக் கூடிய தொன்மங்களிலிருந்து பாத்திரங்களையும் நிகழ்ச்சிகளையும் கதைக் கருக்களையும் எளிதாகப் பெற்று அவர்கள் தங்களுடைய முழுத் திறனையும் காட்சிகளை அமைப்பதிலும் உரையாடல்களைச் சொல்லாக்கம் செய்வதிலும் செலவிட்டதால் அவர்களுடைய துன்பியல் நாடகங்கள் இரண்டாயிரம் ஆண்டுகளுக்குப் பிறகு இன்றும் உலக அளவில் போற்றப்படும் நிலைபெற்றன. ஒருசில குடும்பங்களைப் பற்றிய குறிப்பிட்ட தொன்மங்களை மீண்டும் மீண்டும் கையாண்டு வெற்றி பெறுதல், அவர்களுக்குக் கைவந்த கலையாயிற்று. இத்தொன்மங்கள் எலியட் குறிப்பிடும் புறவய இணைவுகளாக அவர்களுக்குப் பயன்பட்டன. திணைப் பாகுபாடுகள் சங்கச் சான்றோர் செய்யுட்களுக்கு இத்தகைய பணியையே செய்தன. கிரேக்கக் கவிஞர்கள் நாடகங்களில் பெற்ற வெற்றியைச் சிறிய தன்னுணர்ச்சிப் பாக்களில் பெறமுடியவில்லை. அவர்களுடைய நாடகங்களுக்குக் கிடைத்த உதவி, சிறு பாக்களுக்குக் கிடைக்காததும் இதற்குக் காரணமாகலாம்.

எலியட்டின் புறவய இணைவு எனும் கோட்பாடு மேலைத் திறனாய்வாளர் பலரால் தவறாகப் புரிந்துகொள்ளப் பட்டுப் பெரும் குற்றச்சாட்டுதலுக்கு ஆளானது. ஆயினும் தமிழரின் சங்கக் கவிதையும் கிரேக்கரின் துன்பியல் நாடகமும் பெற்ற பெருவெற்றியைப் புரிந்துகொள்ள அது துணைசெய்கிறது.

தொல்காப்பியர் செய்யுளியலில் 'மாத்திரை, எழுத்தியல், அசை வகை எனாஅ' எனத் தொடங்கிப் 'பொருந்தக் கூறிய எட்டொடும் தொகைஇ' என்று முடித்து, இம்முப்பத்து நான்கும் 'செய்யுள் உறுப்பு' என்பார். இவற்றைச் செய்யுளின் கூறுகள் என்றோ, பகுதிகள் என்றோ, பண்புகள் என்றோ அழைக்காமல் செய்யுளின் உறுப்புகள் என்று அவர் கூறுவது நோக்கற்பாலது. இவ்வுறுப்புகளோடு நோக்கு எனும் ஒன்றின் இன்றியமை யாமையையும் வற்புறுத்துவார்.

மாத்திரை முதலா அடிநிலை காறும்
நோக்குதற் காரணம் நோக்கெனப் படுமே

எனும் நூற்பா 'ஒரு செய்யுளைக் கேட்டோர் அதன்கண் மாத்திரை முதலாக அடி நிரம்புந்துணையும் பாடற் பகுதியினை மீண்டும் மீண்டும் கூர்ந்து நோக்கி அப்பாடலின்கண் அமைந்த பொருள் நலங்களை உய்த்துணர்தற்குக் கருவியாயதோர் உறுப்பு' என்று பொருள்படும். இங்கு 'மீண்டும் மீண்டும் கூர்ந்து நோக்குதல்' எனும் தொடர் காட்டும் கவிதைவாசிப்பு முறையும் செய்யுளுறுப்புப் பற்றிய பேச்சும் கவிதை பற்றித் தமிழர் கொண்டிருந்த அடிப்படைக் கோட்பாட்டைப் புலப்படுத்தும். கோலரிட்ஜில் தொடங்கி டிஎஸ். எலியட் மற்றும் புதுமைத் திறனாய்வாளர்கள் "New Critics'' எனும் குழுவினர் வரையிலான மேலைக் கவிதையியல் விற்பன்னர்கள் ஒரு கவிதையின் பாடுபொருள், சொற்கள், நடை, அணிகள், கட்டமைப்பு ஆகிய யாவும் ஒன்றோடொன்று உயிர்த்தொடர்பு பெற்றுக் கவிதையின் முழுமைக்குத் துணை செய்வனவாய் அமைய வேண்டுமென்றும் இவைகளெல்லாம் செயற்கையாக இணைக்கப்பட்ட ஓர் இயந்திரம்போல் இருத்தல் சிறப்பன்று என்றும் ஒரு கவிதையின் பல கூறுகள் ஒரு மாலையில் அருகருகு வைத்துத் தொடுக்கப் பட்ட பல்வேறு பூக்களைப்போல் அல்லாமல் வளரும் செடியொன்றில் உள்ள பூக்கள், தண்டு, இலை, வேர்களோடு உயிர்த் தொடர்பு கொண்டிருத்தல்போல் ஒன்றையொன்று சார்ந்தவையாய் இருக்க வேண்டுமென்றும் கூறுவர். இத்தகைய கவிதையை ஓர் organic whole (உறுப்பியல் முழுமை) என்றும் செயற்கையாகப் பொருத்தமின்றிச் சேர்க்கப்பட்ட அமைப்பை Mechanical form (இயந்திர வடிவம்) என்றும் அழைப்பது வழக்கம். இக்கோட்பாட்டைத் தெளிவுபடுத்திய கோலரிட்ஜ் ஒரு முழுக்கவிதை அளிக்கும் இன்பம் அதன்பல கூறுகள் அளிக்கும்

இன்பத்தோடு பொருந்தியதாய் இருத்தல் உயர்வென்றும் ஒரு கவிதையின் முடிவுதரும் இன்பம் கவிதைப் பயணம் தரும் இன்பத்தினின்றும் மாறுபட்டதாக இருக்கக் கூடாதென்றும் முடிவு எப்படியிருக்குமோவென்ற ஒரே ஆவலால் உந்தப்பட்டு நாம் அதனை நோக்கி இழுத்துச் செல்லப்படுதல் தவறென்றும் விளக்கம் தந்தார். நல்ல கவிதை இரண்டாம்முறை, மூன்றாம் முறை, நான்காம் முறையென்று மீண்டும் மீண்டும் படிக்க மேலும் மேலும் முருகியல் இன்பம் தருவதாக இருக்கும். அதுவன்றி, ஒரு கவிதை, இரண்டாம் முறை படிக்கும்போது, சலிப்பை உண்டாக்குமானால், எதிர்பாரா முடிவையே நம்பியிருக்கும் துப்பறியும் நாவலைப்போல், அது திரும்பவும் படிக்க இயலாததாகவே இருக்கும். கோலரிட்ஜ் இவ்வனுபவத்தை உணர்த்த இரண்டு உவமைகள் தருகிறார். பாம்பின் நகர்வும் காற்றில் ஒலி பரவுதலும் இத்தகையவை. பாம்பு சிறிது தூரம் சென்றவுடன் நின்று, பின்னோக்கி நெளிந்து, மீண்டும் முன்னோக்கிச் செல்வதுபோல் கவிதையைப் படிக்கும் போது ஒவ்வொரு சொல்லையும் அடியையும் படித்தவுடன் மீண்டும் பின்னோக்கிச் சென்று முழுக் கவிதை அனுபவத்திற்கு அதன் பங்களிப்பை உணர்ந்து மேல்நோக்கிச் செல்லுமாறு கவிதை அமையவேண்டும் என்பது அவர் கூற்றின் உட்பொருள். தொல்காப்பியரும் சங்கச் சான்றோரும் படிக்குந்தொறும் கவிதை நயம் பயக்க வேண்டுமென்பதை உணர்ந்திருந்தனர் என்பதற்கு அவர்களின் செய்யுட் கோட்பாடும் கவிதைகளும் தக்க ஆதாரங்களாகும். 'மீண்டும் மீண்டும் கூர்ந்து நோக்குதல்' பற்றிய பேச்சு இதனை வலியுறுத்தும்.

மேலைநாட்டுக் கவிதை வரலாற்றை ஆய்ந்து பார்க்கும் போது அங்கு இரு வேறுபட்ட நெறிகள் மாறி மாறி ஏற்றம் பெற்று வந்திருப்பது கண்கூடு. செவ்வியல் நெறி (Classicism), புனைவியல் நெறி (Romanticism) ஆகிய இரண்டிற்கும் நடை முறையில் அதிக வேறுபாடுகள் இல்லை என்று இப்பொழுது சில திறனாய்வாளர்கள் கருதினும் அவை ஒன்றிலிருந்து ஒன்று மாறுபட்டவையேயென்று மிடில்டன் மரி, எலியட் போன்றோர் தெளிவாகச் சுட்டுவர். செவ்வியல் நெறியின் சிறப்பைப் பேசும் எலியட் இவையிரண்டிற்கும் உள்ள வேறுபாடு-முழுமைக்கும் அரைகுறைக்கும், முதிர்ச்சிக்கும் இளமைக்கும், ஒழுங்கிற்கும் குழப்பத்திற்கும் உள்ள வேறுபாடுகள் போன்றதே என்று நிறுவ

முயல்வார். (1) செவ்வியல் நெறி மரபைப் போற்றுவது; புனைவியல் நெறி மரபைப் புறக்கணிப்பது; செவ்வியல் நெறி ஐரோப்பிய இலக்கிய மேதைகளின் நூல்களில் காணப்படும் கோட்பாடு பின்பற்றப்பட வேண்டியது என்பதை முதற் கொள்கையாகக் கொண்டது; கவிஞனின் உள்மனம் ஒன்றனுக்கே மதிப்பளித்து ஏனைய கட்டுப்பாடுகளையெல்லாம் தூக்கியெறிய முனைவது புனைவியல் நெறி. (2) புதுப்புதுக் கருக்கள், புதிய கவிதைப் பொருள்கள், பாவகைகள், புதிய சந்தங்கள், புதிய நடைகள் ஆகியவற்றில் நாட்டங்கொண்டு புரட்சிக் கவிதை களைப் படைக்கவேண்டும் என்ற பேரவாவினைப் புனைவியல் கவிஞர்கள் வெளிப்படுத்தினர். செவ்வியல் நெறியோ கட்டுப்பாடு, ஒழுங்கு, கண்ணியம், சீரமைப்பு, சமநிலை, எளிமை, ஆய்ந்தறிதல் (restraint, order, propriety, proportion, balance, simplicity, reason) ஆகியவற்றை வலியுறுத்துவது; புனைவியல் நெறியோ கட்டுப்பாடற்ற கற்பனை, பெருமிதம், புதிர்நிலை, மகிழ்ச்சிப் பெருக்கு (free play of imagination, profusion, mystery, rapture) ஆகியவற்றைக் கொண்டாடும் தன்மையது. (3) பெரும்பாலான செவ்வியல் நெறிக் கவிஞர்கள் சமுதாயத்தின் மேல்மட்டத்தில் உள்ளோரைப் பற்றியே கவிதைகள் யாப்பர்; புனைவியலார் கீழ் நிலையிலுள்ளோரையும் கவிதைப் பொருளாக்கி மக்களாட்சி, சமத்துவம், உரிமை, ஆகியவை பற்றிப் பெருங்குரல் எழுப்பத் தயங்கார். (4) செவ்வியலார் கவிதையாக்கத்தில் அறிவின் பங்கையும் (brainwork) புனைவியலார் கற்பனையின் பங்கையும் (dream work) மிகைப்படுத்துவர். (5) இயற்கையைப் பார்க்கும் புதிய பார்வையிலும் பழமை மேலுள்ள காதலும், மற்றும் அறிய முடியாதது, மறைக்கப்பட்டது, புதியது ஆகியவற்றிலுள்ள ஈடுபாட்டிலும், அவலம், தன்னிரக்கம் என்னும் உணர்வுகளைப் போற்றுவதிலும் (spiritualizing approach to Nature, delight in the past, interest in the unknown, mysterious and fantastic, self-assumed melancholy) புனைவியலார் மற்றையோரிலும் வேறுபட்டவராவர். டிரைடன் (Dryden), போப் (Pope), ஜான்சன் (Johnson) ஆகியோரின் கவிதைகளில் செவ்வியல் நெறியும் கோலரிட்சு, வேர்ட்சுவொர்த், கீட்சு, ஷெல்லி, பைரன் (Coleridge, Wordsworth, Keats, Shelley, Byron) ஆகியோரின் கவிதைகளில் புனைவியல் நெறியும் பொலிவுறக் காணலாம்.

இவ்வேறுபாடுகளை மனத்திற் கொண்டு, சங்கக் கவிதையியலை நோக்கின், அது செவ்வியல் நெறியின்பாற்

பட்டது என்பது தேற்றம்; அது மரபைப் பெரிதும் போற்றுவது.

ஒரு கவிதையில் கவிஞனின் ஆளுமை (the personality of a poet) எந்த அளவு நிலைக்கிறது, நிலைக்கவேண்டும் என்பது பற்றியும் மேலைநாட்டார் பல கருத்துக்களைத் தந்துள்ளனர். கவிஞனின் ஆளுமைக்கே முதலிடம் என்று புனைவியலார் கூறுவர். ஆனால் செவ்வியலார் இதனை ஏற்பதில்லை. கவிஞனின் ஆளுமை அடியோடு மறைக்கப்பட்ட கவிதையே உயர்ந்த கவிதை என்பது எலியட்டின் கருத்தாகும் (The progress of an artist is a continual selfsacrifice, a continual extinction of personality). கவிஞன் தனது பட்டறிவை அடிப்படையாகக் கொண்டு கவிதை எழுத வேண்டியிருப்பினும் அப்பட்டறிவின் தற்செயலான, சாரமற்ற (accidental crudities of the experience), இன்றியமை யாமையில்லாத கூறுகளை அறவே நீக்கவேண்டுவது அவன் கடமையாகும். இதன்மூலம் அவன் தற்சார்பற்ற தன்மையைக் (objectivity) கவிதைக்கு அளிக்கமுடிந்தால் அது நெடுங்காலம் உயிருள்ள கவிதையாக வாழ வாய்ப்புண்டு. தொல்காப்பியர் அகப் புறப்பாடல்கள் பற்றிப் பேசும்பொழுது கவிஞனின் ஆளுமைக்கு இடமே வைக்கவில்லை என்பது நோக்கற்பாலது. அகமானாலும் எவ்வெந்நிகழ்ச்சிகள் பாடலுக்குரியவையென்று அவரே திணை, துறைப் பாகுபாடுகளின் மூலம் பட்டியலிட்டுத் தந்துவிடுகிறார். பெரும்பாலும் தொல்காப்பிய நெறிகளை ஒட்டி அமைந்த சங்கப்பாடல்களில் ஒருசில தவிர ஏனையவற்றிலெல்லாம் தற்சார்பற்ற தன்மை எளிதில் கைவரப் பெற்றிருத்தலைக் காணலாம். தனிமனிதர் என்றமுறையில் இப்புலவர்களின் பண்புகள் எவையென்று இக்கவிதைகளின் மூலம் நாம் அறிவதற்கு வழியேயில்லை. பல புலவர்கள் தம் இயற் பெயர்கூடத் தெரியாதவாறு தம்மை மறைத்துக்கொண்டு விட்டார்கள் என்பது வியப்பிற்குரியது. அவர்கள் செம்புலப் பெயல் நீராராகவும் தேய்புரிப் பழங்கயிற்றியனாராகவும் தொடித்தலை விழுத்தண்டினாராகவும் விளங்கி வருதல் காலம் அவர்கள் கவிதையின் தற்சார்பற்ற தன்மையால் பெற்ற வெற்றிக்கு அளித்த பரிசேயாகும்.

உவமைகளாகவோ, உருவகங்களாகவோ அல்லது காட்சி உருக்களாகவோ பயன்படுத்தப்படுபவையெல்லாம் நாம் அன்றாட வாழ்க்கையில் காணுகின்ற பொருள்களாகவிருத்தல் சிறப்பென்றும், இல்பொருள் உவமைகள் அவ்வளவு பீடு

உடையன அல்லவென்றும், எந்தக் கருத்தையும் கருத்தாகவே கூறிவிடாது காட்சி உருவின் மூலம் மனக்கண்ணிற்கு ஓவியமாக்கித் தருதலே கவிஞனின் கடமையென்றும் மேலைநாட்டுத் திறனாய்வாளர்கள் கருதுவர். சேக்ஸ்பியர் தமது நாடகங்களிலும் கவிதைகளிலும் இத்தகைய உவமைகளையே கையாண்டாரென்பதையும் அவரது காலத்திலிருந்த பல்கலைக் கழக நாடகவாசிரியர்கள் சிலர் இந்நுணுக்கமறியாமல் உவமைகளிலும் தமது புத்தக அறிவையே காட்ட முனைந்து சொல்லோவியங்களைத் தீட்டவியலாது தோல்வியுற்றனர் என்பதையும் சுட்டிக்காட்டுவர். சான்றாக, கரடியைத் துன்புறுத்தி மகிழ்தல் (bear-biting) என்னும் விளையாட்டு அக்கவிஞர்களது காலத்தே மிகவும் விளம்பரமுடைய, மிகவும் விரும்பப்பட்ட விளையாட்டாக இருந்தது. இதனைச் சேக்ஸ்பியர் ஒருவரே காட்சியுருவாக அழகிய முறையில் தமது நாடகங்களில் பயன்படுத்திக் கொள்கிறார். மற்றையோர்க்கு இதன் அருமை புலப்படவில்லை. மில்டன் ஓசைக்கே சிறப்பிடம் அளித்து, காட்சியுருக்களைப் படைப்பதில் கவனம் செலுத்தாததால் அவரது கவிதையும் குறையுடையதே என்று எலியட் சாடுகிறார். நுண்பொருளைப் பருப்பொருள் மூலம் விளக்கும் திறனற்றவரென்று ஷெல்லியைப் பற்றி எஃப்.ஆர்.லீவிசு குறை கூறுகின்றார். மனக் கண்ணிற்கு எளிதில் புலப்படாத நடமாடும் மலையைக் காட்சியுருவாக ஆர்னல்டு தமது கவிதையொன்றில் தரமுயல்வதை வன்மையாகக் கண்டிக்கிறார், லீவிசு. ஆனால் சங்கப் புலவர்கள் காட்சி யுருக்களுக்கு அளித்த சிறப்பும் ம்க்கள் அன்றாட வாழ்வில் காணுகின்ற எளிய பொருள்களையே உவமையாக்குகின்ற சிறப்பும் நாம் அறிந்தனவே. உள்ளுறை உவமம், ஏனை உவமம், ஆகியவைகட்கெல்லாம் அவ்வந் நிலத்துக் கருப்பொருள்களைப் பயன்படுத்திக் கொள்ளலே பழந்தமிழ் மரபாகும். இல்பொருள் உவமைகள் திருத்தக்க தேவர், கம்பர் காலத்தில்தான் பல்கிப் பெருகின. காட்சியின் மூலம் ஓவியம்படைத்தலே தொல்காப்பிய, சங்க மரபிற்கு உகந்ததாக இருந்தது. தேவர், கம்பர் நூல்களில் தான் ஓசையின் மூலம் ஓவியம் படைத்தல் (appeal to auditory imagination) அதிகமாகக் கையாளப்பட்டது.

இருபதாம் நூற்றாண்டுக் கவிஞர்களும் புதுத் திறனாய்வாளர்களும் ஒரு கவிதை, நுண்மையும் ஆழமும்

வெண்மையற்ற வளப்பமும் (subtelety, depth and complexity) உடையதாக இருக்க வேண்டும் என்பர். இச்சிறப்புக்களைப் பெறாத எட்வர்டு, சார்சு காலத்துக் கவிதைகளைக் (Edwardian and Georgian Poetry) குறைகூறிப் புறக்கணித்தனர். சொல்லவந்த பொருளை நேரிடையாக, வெளிப்படையாகச் சொல்லாமல் ஆழ்ந்து நோக்கப் பலபொருள்களைத் (layers of meaning) தரவல்லதையே உயரிய கவிதையென மதிப்பிட்டனர். எழுத்துக்கு எழுத்து, சொல்லுக்குச் சொல், அடிக்கு அடி, அழகு செய்யப் பட்ட நுண்ணிய வேலைப்பாடமைந்த சிற்பம் போன்றதாக ஒரு கவிதை அமைய வேண்டுமென எதிர்பார்த்தனர். ஒவ்வொரு சங்கநூற் கவிதையும் 'வைகல் எண்தேர் செய்யும் தச்சன் திங்கள் வலித்த கால்' போன்றமைந்திருத்தல் கண்கூடு. தொழில் நுணுக்கம் அமையப் பெற்ற கலனோடு (Well-wrought urn) கவிதையை ஒப்பிடுவார் கிளியான்த் புரூக்சு. தொல்காப்பியர் கூறும் செய்யுள் உறுப்புகள் சிலவற்றை ஆழ்ந்து பார்க்கும்போது அவரும் கவிதையைப் பற்றி இத்தகைய எண்ணங்களே கொண்டிருந்தார் என்பது புலப்படும். நோக்கு என்ற உறுப்பு ஒவ்வொரு மாத்திரையும், சொல்லும், அடியும் பொருளுடையதாய், கவிதையின் முழுப்பொருளுக்குத் துணை செய்வதாய் அமையவேண்டும் என்பதை வலியுறுத்துகிறது. 'பயன்' என்ற உறுப்பைப் பற்றி அவர்

> இதுநனி பயக்கும் இதன்மா றென்னும்
> தொகுநிலைக் கிளவி பயனெனப் படுமே

என்பார். யாதானும் ஒரு பொருளைக் கூறும்பொழுது 'இதனைப் பயக்கும்' என விரித்துக் கூறாது, முற்கூறிய சொல்லினாலேயே தொகுத்துக் கூறும் உறுப்பு 'பயன்' எனப்படும். இது சொல்லவந்த கருத்தை மறைமுகமாக நயம்படக் கூறுவதையே குறிக்கின்றது. 'எச்சம்' என்ற உறுப்பும் குறிப்பால் பொருள் உணர்த்துவதன் சிறப்பையே சுட்டுகிறது.

> சொல்லொடுங் குறிப்பொடும் முடிவுகொள் இயற்கை
> புல்லியகிளவி எச்சம் ஆகும்

என்பது நூற்பா. சொல், குறிப்பெச்சங்களுக்குத் தொல்காப்பிய உரையாசிரியர்கள் பல்வேறு வகையான உரைகள் கூறி விளக்கினும் மறைமுகப் பொருள் உணர்த்தும் கவிதையையே இவை சுட்டுகின்றன என்பதில் ஐயமின்று.

செய்யுளில் எத்தகைய மொழி கையாளப்பட வேண்டும் என்பதும் கவிதைக் கோட்பாடுகளுள் முக்கியமானதொன்றாகும். பதினெட்டாம் நூற்றாண்டு ஆங்கிலக் கவிஞர்கள் காப்பியம், துன்பியல் நாடகம் போன்ற உயர் இலக்கிய வகைகளில் குறிப்பிட்ட ஒரு மொழியையே கையாள வேண்டுமென்றும் பேச்சுவழக்கிலுள்ள பொதுமொழியைப் பயன்படுத்துதல் ஆகாதென்றும் கருதினர். அவர்கள் உயர்கவிதைக்கென்று ஒதுக்கிய மொழி, கவிதை மொழி (poetic diction) என்று குறிக்கப் பட்டது. ஆனால் பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் வேர்ட்ஃச் வொர்த் போன்ற கவிஞர்கள் இக்கருத்தை மறுத்து, கவிதையில் எச்சொல்லையும் பொருத்தமுறக் கையாளுதல் தவறில்லை என்றும் உயரிய முறையில் உரிய இடத்தில் பெய்யப்பட்ட எச்சொல்லும் உயிர்பெறும் என்றும் விளக்கினர். இதனையே இருபதாம் நூற்றாண்டுக் கவிஞர்களும் திறனாய்வாளர்களும் ஏற்றுக்கொண்டனர். பேச்சு வழக்குச் சொற்களுக்கும் கவிதையில் இடமுண்டு எனக்காட்டினர். ஐ.ஏ. ரிச்சர்ட்சு என்பார், நல்ல கவிதையில் ஏற்றமுறையில் அமைந்த சொற்கள் ஒன்றுக்கொன்று உயிர் ஈந்து கவித்துவம் பெறுவதைப் பேசுகிறார். தொல்காப்பியர் செய்யுளுக்குரிய சொற்கள் இவையென்று பிரிக்கவில்லை. சொல்லதிகார எச்சவியலில்,

> இயற்சொல் திரிசொல் திசைச்சொல் வடசொல்லென்று
> அனைத்தே செய்யுள் ஈட்டச் சொல்லே

என்று கூறுகிறார். இயற்சொல், திரிசொல், திசைச்சொல், வடசொல் என்ற அனைத்தும் செய்யுளைக் கட்டுதற்குரிய சொற்கள் என்ற கருத்தை வலியுறுத்துகிறார். திரிசொற்களும் திசைச்சொற்களும் தமிழில் கலந்த வடசொற்களும் கூடக் கவிதையில் உரிய இடத்தில் பயன்படுத்தப்படலாம் என்ற தொல்காப்பியரது கூற்று தனிச்சொல் எதற்கும் உயிரோ கவித்துவமோ சிறப்பாற்றலோ இல்லை, அது தொடரிலே பொருத்தமுற அமைக்கப்படும் பொழுதே இவற்றைப் பெறுகிற தென்பதை அவர் உணர்ந்திருந்தார் என்பதைப் புலப்படுத்துகிறது. புலன் என்னும் வனப்புப் பற்றிப் பேசும் பொழுதும்,

> தெரிந்த மொழியாற் செவ்விதிற் கிளந்து
> தேர்தல் வேண்டாது குறித்தது தோன்றிற்
> புலனென மொழிப புலன்உணர்ந்தோரே

எனக் கூறுகிறார். தெரிந்த மொழியென்பது வழக்குச் சொல்லைக் குறிக்கும். பேராசிரியர் இதனைச் சேரிமொழியென்றே கூறுவார். இப்பொழுது எழுதப்படும் ஆங்கிலக் கவிதைகள் சேரி மொழியைப் பயன்படுத்தத் தயங்குவதில்லை யென்பது யாவரும் அறிந்ததே.

பல்வேறுபட்ட கவிதைக் கோட்பாடுகளுள் சிறந்தவை யென்று காலத்தால் ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்டவையும் பெருமையுடையவையென்று இருபதாம் நூற்றாண்டு மேலை நாட்டுத் திறனாய்வாளர்களால் போற்றப்படுபவையும் தொல்காப்பியர் கூறும் கவிதை நெறிகளோடு பெரும்பாலும் ஒத்திருக்கின்றன என்று சொல்லுவதில் உயர்வு நவிற்சியேதும் இருப்பதாகத் தெரியவில்லை. இந்நெறிகளில் பலவற்றைப் பின்பற்றி எழுதப்பட்ட சங்கச் சான்றோர்களின் கவிதைகள் இன்றும் உயிரோட்டமுடையனவாய் அழியாத் தன்மையும் புதுமையும் பெற்று இலங்குவது இதனை மெய்ப்பிக்கும்.

கிரேக்கம், இலத்தீன், வடமொழி ஆகியவற்றின் இலக்கியங்களைச் சங்க இலக்கியங்களோடு ஒப்பிட்டுப் பார்த்தால் நம் கவிதை இயலின் சிறப்பைத் தெளிவாக அறியலாம்.

இலத்தீன் இலக்கியம் பெரும்பாலும் கிரேக்க இலக்கியத்தின் அடியொற்றிச் செல்வது. 'கிரேக்கம் பொருள் என்றால் இலத்தீன் அதன் நிழல்' என்பார் ஷெல்லி. எனவே இலத்தீனை நீக்கிவிட்டு, ஏனைய மூன்று மொழிகளில் உள்ள தன்னுணர்ச்சிப் பாக்களையும் (Lyric) நாடகப் பாங்கில் அமைந்த சிறு கவிதைகளையும் அருகருகு வைத்துப் பார்க்கும் போது, அம்மொழி இலக்கியங்களின் பொதுவான தரம் பற்றியும் நாம் அறிய ஏதுவாகும்.

கிரேக்கக் கவிதையானது குழல் அல்லது லயர் (lyre) போன்ற கருவி எழுப்பும் இசையோடு பாடப்பட்டது. அதில் கவிதைத்தன்மை மேலோங்கியும் இசை குறைந்தும் காணப்படும். இக் கவிதைகள் தாம் கூறவந்த கருத்துகளை நேரடியாகவே சொல்லும். குறிப்புப் பொருள் என்றோ தொனிப்பொருள் என்றோ ஏதும் கிடையாது ("Greek poetry is almost wholly direct statement, not the poetry of suggestion"). எந்தவிதமான தனிப்பட்ட, சொந்த அனுபவங்களையும் கவிஞர்கள் கூறுவதில்லை. ஆழ்ந்த

பொருள் உடைய படிமங்களுக்கு அங்கு இடமில்லை. கிரேக்கக் கவிஞர்கள் சொற்செட்டிலும் கவிதை வடிவத்திலும் மிகுந்த அக்கறை காட்டினர். கிரேக்கர்களால் ஹோமருக்கு இணையானவராகக் கருதப்பட்ட பெண்பாற் புலவரான சாபோ (Sappho) எழுதிய கவிதைகள் யாவும் காதல் பற்றியவை. பிண்டார் (Pindar) என்ற ஆண் கவிஞர் குதிரை ஓட்டப் போட்டிகள் பற்றியும் மற்போர் பற்றியும் பல கவிதைகள் எழுதியுள்ளார். அவர் சமுதாயத்தின் மேல்தளத்தில் இருக்கின்ற பெருஞ் செல்வந்தர்களின் குரலாவார். உயர் பிறப்பாளர்களே பண்புடையவர்கள் என்பது அவர் நம்பிக்கை. போட்டிகளில் வென்றவர்களையும் அவர்களது உறவினர்களையும் பாராட்டுவதே அவர் கவிதைகளின் நோக்கம். நிலச்சுவான்தார்களே பண்புடையவர்கள் என்றும் அவர்களே ஆட்சி செய்யத் தகுதி உடையவர்களென்றும் அவர் நம்பினார். அவருக்கு நாம் இன்று போற்றும் சமுதாய உணர்வு (social consciousness) சற்றும் இல்லையென்று மேலைத் திறனாய்வாளர்கள் கூறுவர். அவரது ode எனப்படும் ஒவ்வொரு கவிதையும் ஒரு வீரனைப் பற்றியும் அவன் புரிந்த வீரச்செயல் பற்றியும் பேசும். பிறகு அவனது குடும்பத்தோடு தொடர்புடைய ஒரு தொன்மத்தைக் கூறிப் பெரும் முயற்சிகள் மேற்கொள்ள வேண்டுமென்று நீதிகளைப் புகட்டி முடியும். இசையின்பம் கொண்ட பாடல்களான இவை, கட்டான அமைப்புடையவை. அவரது கவிதை ஒரு சமயம் மிக மெதுவாக நகரும்; வேறு சமயங்களில் மிக விரைவாக ஓடும். சாபோவின் கவிதைகளில் ஒன்று, பொறாமை உணர்வைக் கீழ்க்கண்டவாறு படம்பிடித்துக் காட்டுகிறது:

அந்த மனிதன் தேவர்களைப் போன்ற பெரும்பேறு உடையவனாகத் தோன்றுகிறான்; உன் முன் உட்கார்ந்திருக்கும் அவன்-

வெளியில் தெரியாத பெருங்களிப்பில்
தன்னை மறந்த நிலையில்
உன் அருகாமையில் மயக்கப்பட்டு,
நீ இனிமையாக முனகுவதையும்
அழகாகச் சிரிப்பதையும்
கேட்டுக் கொண்டிருக்கிறான்.
ஐயோ, என் இதயத்தை உலுக்குவது
அதைத் துடிதுடிக்க வைப்பது
இதுதான்;

ஏனெனில் அவனருகில் அமர்ந்திருக்கும்
உன்னைப் பார்க்கும் பொழுதே
என் குரல் போய்விடுகிறது.
ஆம், என் நாக்கு உறைந்து விடுகிறது, திடீரென
என்னுடைய தோலின் கீழ்
மெல்லிய, கூரான, தீச்சுடர் பரவுகிறது;
பார்வை என் கண்களிலிருந்து நீங்க,
என் துடிக்கும் காதுகள்
ஒரு மணியோசையால்
நிரம்புகின்றன;
வேர்வை என் உடலை நனைக்கிறது;
அதிர்ச்சி என்னை முழுமையாகத் தாக்குகிறது;
இளவேனில் புல்லினும் பச்சையாய் மாறி
நிலைகுலைந்து நான் மயங்குகிறேன்;
சாவே என்னை ஆட்கொண்டது போல்
உணர்கிறேன்.

இக்கவிதை, காமம் விளைவிக்கும் அழுக்காறு, ஒரு பெண்ணை எவ்வாறு ஆட்டிப் படைக்கிறது, அவளது ஐம்புலன்களையும் உள்ளத்தையும் சிதைக்கிறது என்பதை எவ் விதமான செயற்கை அணிகளின் துணையில்லாமல் நேரடியான வருணனை மூலம் ஓவியப்படுத்துகிறது. கிரேக்கச் சமுதாயம், சினம், பழிக்குப் பழிவாங்கத் துடிக்கும் வன்மம், பொறாமை போன்ற தீயவுணர்வுகள் என்று நாம் கருதுபவற்றையெல்லாம் புகழ்ந்து பாராட்டிய சமுதாயமாகும். அகிலெஸின் சினத்தால் விளைந்த கொடிய அழிவைப் பாடுகிறது இலியத். ஹெசியாட் தனது நூல் கூறும் அறிவுரைகளில் ஒன்று:

உன்னை விரும்புவானை நீ விரும்பு;
உன்னைத் தாக்குவானை நீ தாக்கு.
உனக்குக் கொடுப்பவனுக்கு நீ கொடு.
உனக்குக் கொடுக்காதவனுக்கு நீ ஒன்றும் கொடுக்காதே.....
உனது நண்பன் உனக்குச் சொல்லாலோ செயலாலோ
தீங்கிழைத்தால் அவன் செய்ததைப்போல் இரண்டு
மடங்கு திருப்பிக் கொடுக்க மறந்துவிடாதே.

தமிழ் இலக்கியங்கள் கூறும்

நின்னயந்துறைநர்க்கும் நீ நயந் துறைநர்க்கும்
எல்லோர்க்கும் கொடுமதி

மேலுலகம் இல்லெனினும் ஈதலே நன்று

கருமம் சிதையாத கண்ணோட்டம்

இன்னா செய்தார்க்கும் இனியவே செய்யாக்கால்
என்ன பயத்ததோ சால்பு

என்பன போன்ற கருத்துகளெல்லாம் கிரேக்கர்கள் அறியாதவை. பிற நாட்டாரையும் பிற இனத்தாரையும் அடக்கியாள, உலகெலாம் அடிமைப்படுத்த முனைந்த, போர்வெறி தலைக்கேறிய சமுதாயம் அது. அடங்காத் தன்மையால் பின்னர் ரோமாபுரிக்கு அடிமைப்பட்டது.

வேறு செவ்வியல்மொழி எதற்கும் இல்லாத சிறப்பான கவிதையியல் கூறுகள் சங்கக்கவிதை இயலுக்கு உண்டென்பதை மேலை அறிஞர்களின் கூற்றுகளாலும் ஒப்பீட்டு ஆய்வாலும் உணரலாம்.

துணை நூல்கள்

மீனாட்சிசுந்தரன், தெ.பொ. **தமிழ் இலக்கிய வரலாறு.** தொகுப்பாசிரியர்கள் : க. சண்முகசுந்தரம், பல்லடம் மாணிக்கம், காமாட்சி சண்முகம், காவ்யா, சென்னை, 2005.

Eliot, T.S. **Selected Essays**, Harcourt, Brace, Jovanowich, New York, 1950.

Kenner, Hugh. "Bradley'' in **T.S. Eliot**, Prentice - Hall, New Jersey, 1962.

Meenakshisundaran, T.P., "The Theory of Caṅkam Poetry", **The Tamil Culture,** Vol.1 No.1, February, 1952.

Pound, Ezra. **Literary Essays of Ezra Pound,** New Directions, New York, 1954.

3. இறைச்சியும் தொனியும்

தொல்காப்பியர் செய்யுளியலில் தரும் செய்யுள் உறுப்புகளின் பட்டியலில் இறைச்சியையோ உள்ளுறையையோ சேர்க்கவில்லை. மற்ற இடங்களிலும் அவை பற்றிப் பரக்கப் பேசவில்லை. இதனால் அவர்காலத்தும் அவர்காலத்துக்கு முன்னும் பலரும் அறிந்த கோட்பாடுகளாகவும் கவிதைகளில் பெரிதும் பயின்று வந்தவையாகவும் அவை இருந்திருக்க வேண்டுமென்பது தெளிவு. ஆனால் இளம்பூரணர், பேராசிரியர், நச்சினார்க்கினியர் ஆகிய மூவரும் இவற்றிற்கான விளக்கம் தரும்போது தடுமாறுவதும் மாறுபட்ட கருத்துக்களைத் தருவதும் அவர்கள் காலத்திலேயே உள்ளுறை, இறைச்சி பற்றிய முறையான பயிற்சி கவிஞர்களுக்கும் திறனாய்வாளர்களுக்கும் இல்லாமல் போய்விட்ட அவலநிலையை உணர்த்தும். தொல்காப்பியத்தின் 'பொருளியல்' மூன்று நூற்பாக்களிலும் 'கற்பியல்' இரண்டு நூற்பாக்களிலும் 'பெயரியல்' ஒரு நூற்பா விலும் இறைச்சியை இரத்தினச் சுருக்கமாகச் சுட்டுகின்றன.

> *இறைச்சி தானே உரிப்புறத்ததுவே (33)*
>
> *இறைச்சியின் பிறக்கும் பொருளுமார் உளவே*
> *திறத்து இயல் மருங்கின் தெரியுமோர்க்கே (34)*
>
> *அன்புறுதகுவன இறைச்சியுள் சுட்டலும்*
> *வன்புறை ஆகும் வருந்திய பொழுதே (35)*

இம்மூன்று பொருளியல் நூற்பாக்களும் இறைச்சியின் தன்மை பேசும்.

> *புணர்ந்து உடன்போகிய கிழவோன் மனை இருந்து*
> *இடைச்சுரத்து இறைச்சியும் வினையும் சுட்டி,*
> *அன்புறுதக்க கிளத்தல் தானே*
> *கிழவோன் செய்வினைக்கு அச்சம் ஆகும் (7)*
>
> *ஆற்றது பண்பும், கருமத்து விளைவும்*
> *வெல்முடிவும், வினாவும், செப்பும்*
> *ஆற்றிடைக் கண்ட பொருளும் இறைச்சியும்*

தோற்றம் சான்ற அன்னவை பிறவும்
இளையோர்க்கு உரிய கிளவி என்ப (29)

இவ்விரண்டு கற்பியல் நூற்பாக்களும் தலைவிக்கும் இளையோர்க்கும் உரிய கூற்றுக்களைப் பற்றிப்பேசும் போது அவற்றில் இறைச்சியின் இடத்தைச் சொல்லுகின்றன.

இறைச்சிப் பொருள்வயின் செய்யுளுள் கிளக்கும்
இயற்பெயர்க்கிளவி உயர்திணைசுட்டா,
நிலத்து வழி மருங்கின் தோன்றலான (42)

சொல்லதிகாரத்துப் பெயரியலில் வரும் இந்நூற்பா இறைச்சியில் வரும் சிலபெயர்கள் உயர்திணை விகுதிகள் பெற்றுவரினும் இடைச்சுரத்துக் காணப்படும் விலங்குகளையும் பறவைகளையும் குறிக்கும் என்று தெளிவுபடுத்தும்.

இந்நூற்பாக்களிலிருந்து இறைச்சி பற்றி உரையாசிரியர் களின் உதவியால் சில கருத்துக்களைப் பெறமுடியும். இறைச்சி என்பது, வெளிப்படக் கூறப்படும் உரிப்பொருளின் புறத்ததாகித் தோன்றும் குறிப்புப் பொருள் ஆகும். கருப்பொருளாகிய நாட்டிற்கும் ஊர்க்கும் நீர்த்துறைக்கும் அடையாகிவரும். இறைச்சிப் பொருள் வயின்தோன்றும் பிறிதுமோர் பொருள் ஆராய்ந்துணரும் நல்லறிவுடையார்க்கே புலப்படும். காதலர் இருவரிடையே அன்பு மிகுதற்குக் காரணமாகிய செயல்களை இறைச்சிப் பொருளில் சுட்டிக் கூறுதலும் தலைமகள் பிரிவால் வருந்தியபோது வற்புறுத்துங் குறிப்பினதாகும். களவொழுக்கத்தில் தலைவனுடன் கூடி, உடன் போக்கில் சென்ற தலைவி, பின்னர் மனைக்கண் இருந்து, சுரத்திடையே தலைவனோடு சென்ற போது தான் முன்புகண்ட கருப்பொருள்களையும் அவற்றின் செயல்களையும் சுட்டித் தலைவன் தன்மேல் அன்பு கூர்தற்குத் தக்கவற்றைக் கூறுதலே தலைவன் பிரிந்து சென்று செய்யும் வினைக்கண் அஞ்சும் அச்சத்திற்குக் காரணமாகும். வினை மேற்கொண்ட தலைவன் தான் வினை முடித்து வருமளவும் தன் மனைவி ஆற்றியிருக்க வல்லவளோ என அஞ்சும் அச்சத்தினையும் இது குறிக்கும். ஏவல் இளைஞர்க்குரிய கிளவிகளில் தலைவன் செல்லுதற்குரிய வழியின் வெப்பதட்பம் முதலிய பண்புகளும் தாம் வரும் வழியிடையே கண்ட பொருள்களும் கருப்பொருள்களின் நிகழ்ச்சியும் தம்

கண்ணெதிரே தோன்றுதல் அமைந்த அவைபோல்வன பிறவும் அடங்கும்.

'இறைச்சிதானே பொருட்புறத்ததுவே' என்று பாடம் கொண்டு, 'கூற வேண்டுவதோர் பொருளின் புறத்தே புலப்பட்டு அதற்கு உபகாரப்படும் பொருள் தன்மையுடையது இறைச்சி' என்றும் வட நூலார் கூறும் இதனை நேயம் என்ற பெயரால் வழங்குதல் பொருந்தும் என்றும் இறைச்சிப்பொருள் 'உள்ளுறை உவமத்தின் கூற்றிலே அடங்குமாறுபோல் நடக்குமிடத்து அவ்வுள்ளுறை உவமம் அன்று இஃது இறைச்சி யென்று ஆராய்ந்துணரும் நல்லறிவுடையோர்க்கே' அது தோன்றும் என்றும் நச்சினார்க்கினியர் கூறும் கருத்துக்கள் வலிந்து பெறப்பட்டவை; இறைச்சிக்கோட்பாட்டைத் தெளிவுபடுத்தும் தன்மை உடையவை அல்ல.

வெள்ளை வாரணனார் தமது ஆய்வுரையில், இறை என்னும் முதனிலையடியாகப் பிறந்த பெயர் 'இறைச்சி' என்றும் 'இறுத்தல்' என்னும் சொல் 'தங்குதல்' என்னும் பொருள் தருதலால், குறிப்புப்பொருள் வெளிப்படக்கூறப்பட்ட உரிப்பொருளின் புறத்தே தங்கித் தோன்றுதலின் இறைச்சி என்னும் பெயருடையதாயிற்று என்றும் விளக்குவார். 'உரிப்புறத்தது', 'உரிப்பொருளின் புறத்ததாகித் தோன்றும்,' 'இறைச்சியிற் பிறக்கும் பொருள்,' 'இறைச்சிப் பொருள்வயின் தோன்றும் பொருள்' என்ற தொடர்களே பொருள் பொதிந்தவை. இறைச்சி என்ற சொல்லின் பொருள்தான் என்ன? இதற்குத் தெ.பொ.மீ. தரும் விளக்கமே பொருத்தமுடையதாகும்.

> 'இறைச்சி' என்றால் வளைந்தது என்று பொருள். இறைவானம் என்று சொல்கிறோமல்லவா? வளையக்கூடிய முன் கையை இதனாலேயே இறைக்கை என்பார்கள். அதுபோல நேரான பொருளில் கூறாமல் குறிப்பாகப் பொருள் உணர்த்து வதை நேராக அன்றிவளைவாகப் பொருள் உணர்த்துவது என்பார்கள். பழந்தமிழர் இதனை இறைச்சி என்றனர். இறைச்சி என்பதற்கு நாம் மேலே கூறிய கருப்பொருள் என்பதே பொருளாம். கருப்பொருளை இறைச்சி என்பானேன்? மேலே நாம் கூறியபடி, முன்னரே நாம் அறிந்த கருப்பொருளைப் புலவன்

> **கூறும்போது, இதனை ஏன் கூறுகின்றான் என்று நாம் ஆராயத் தொடங்குகின்றோம். எனவே, அந்தக் கருப்பொருள் ஆழமான குறிப்புப் பொருளைத் தரவே வருகின்றது *(61–62)*.**

கருப்பொருள் தரும் மறைவான பொருளைச் சுட்டுகின்ற இறைச்சி இங்கு வளைவானது, நேரடியானது அன்று, வக்கிரமானது என்ற பொருளிலேயே பயன்படுத்தப் பெற்றுள்ளது. குறிப்பாகப் பொருள் உணர்த்தும் கவிதையை 'Poetry of indirection' என்று மேலை இலக்கியத்திறனாய்வாளர்கள் கூறுவர். அதுமட்டுமன்று, வடமொழிக் கவிதையியலில் போற்றப்படும் கோட்பாடுகளில் 'வக்ரோக்தி' என்பது ஒன்றாகும். இதன் தந்தையான குந்தகர், எதனையும் நேரடியாகச் சொல்லாமல் வக்கிரமாகச் சொல்லுதலே கவிதைக்கு அழகு என்று தமது வக்ரோக்தி ஜீவிதம் என்ற பெருநூலில் வாதிடுவார். தமிழ்க் கோட்பாடான இறைச்சியே பத்தாம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த குந்தகருக்கு வக்ரோக்தி பற்றிய சிந்தனையைத் தூண்டியிருக்கலாம் என்று கருத இடமுண்டு. இவ்வியப் பிற்குரிய பெயரொற்றுமையை மட்டும் காரணமாகக் கொண்டு நாம் இக்கருத்தினை முன் வைக்கவில்லை.

ஜார்ஜ் ஹார்ட் (George L. Hart III) என்பார் தமது பண்டைத் தமிழ்க்கவிதைகள் (The Poems of Ancient Tamil) என்ற நூலில் வடநூலாரின் தொனிக்கோட்பாட்டைப் பற்றி, "இது தென்னிந்தியாவில் தோன்றிய கவிதையின் தாக்கத்தினால் விளைந்த கவிதை உத்தி என்று கருதுவது தவிர்க்க முடியாத தாகும்; சமஸ்கிருத, பிராகிருத இலக்கியங்களில் தோன்று வதற்குப் பலநூற்றாண்டுகளுக்கு முன்னதாகவே அது அக் கவிதைகளில் இடம் பெற்றிருக்கக் காணலாம்" என்று கூறி இதனை நிறுவ மேலும் சில சான்றுகளைத் தருவார். தொனி பற்றி முதன்முதல் த்வன்யாலோகா என்னும் நூலில் விரிவாக எழுதிய ஆனந்தவர்த்தனரும் தொனிக்கோட்பாட்டோடு நெருங்கிய தொடர்புடைய வக்ரோக்தியை வலியுறுத்திய குந்தகரும் ஏறக்குறைய ஒரே காலத்தில், பத்தாம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்தவர்கள். இருவரில் ஒருவர் இறைச்சியாலும் மற்றவர் உள்ளுறையாலும் கவரப்பட்டு அவற்றின் பொருளைப் பெரிதும் விரிவுபடுத்திய கோட்பாடுகளைத் தந்திருக்க வேண்டும்.

இறைச்சியோடு ஒட்டிய உறவு கொண்ட ஆனால் வேறு படுத்திப் பார்க்கப்பட்ட உள்ளுறை பற்றியும் தொல்காப்பியர் சுருக்கமான குறிப்புகளேயே தருகிறார்.

அகத்திணை இயலில் உள்ளுறை உவமைக்கும் ஏனை உவமைக்கும் உள்ள வேறுபாட்டைச் சுட்டுகிறார்.

உள்ளுறை உவமம், ஏனை உவமம், எனத்
தள்ளாது ஆகும், திணை உணர் வகையே (49)

உள்ளுறை தெய்வம் ஒழிந்ததை நிலம் எனக்
கொள்ளும் என்ப – குறி அறிந்தோரே (50)

உள்ளுறுத்து இதனோடு ஒத்துப் பொருள் முடிக என
உள்ளுறுத்து இறுவதை உள்ளுறை உவமம் (51)

ஏனை உவமம் தான் உணர்வகைத்தே (52)

இந்நூற்பாக்களால், உள்ளுறைக்கண் உவமமும், ஏனை உவமமும் என இருவகை உவமங்களாலும் திணை உணரும் வகை தப்பாதாகும் என்பதும், இலக்கணம் அறிந்தோர் உள்ளுறை யாவது கருப்பொருள் தெய்வம் நீக்கி மற்றையவற்றை இடமாகக் கொண்டுவரும் என்று சொல்வர் என்பதும் வெளிப்படக் கூறும் பொருளோடு, "உள்ளும் பொருளும் ஒத்து முடியுமாறு உள்ளத்து ஊன்றி நுணுகி உணர அமைந்து முடிவது உள்ளுறை உவமமாகும்" என்பதும், "உள்ளுறை தவிர்த்த பிற உவமம் உள்ளுறுத்து உணரவேண்டாது சொல்வழிப் பொருள் அறியக் கிடக்கும் தன்மையது" என்பதும் பெறப்படும். உரையாசிரியர்களின் விளக்கங்களில் நச்சினார்க்கினியர் கூறும் சில கருத்துக்கள் குறிப்பிடத்தக்கவை. "புலவன் தான் கருதியது கூறாத வழியும் கேட்டோர் இவன் கருதிய பொருள் ஈதென்றாராய்ந்து கோடற்குக் கருவியாகிய சில சொற்கிடப்பச் செய்தல் வேண்டும் என்பது கருத்து" என்று அவர் மறைபொருள் முற்றும் விளங்காவாறு போகாமல் குறிப்புகள் தருவது கவிஞனின் கடமையென்பதை வலியுறுத்துவார். "பவளம் போலும் வாய் என்ற வழிப் பவளமே கூறி வாய் கூறாவிடின் உள்ளுறையுவமமாம். அவ்வாறின்றி உவமிக்கப்படும் பொருளாகிய வாயினையும் புலப்படக்கூறலின் ஏனை உவமமாயிற்று" என்று வேறுபிரித்துக் காட்டுவார். இங்கு உருவகத்தை உள்ளுறை

உவமமென மயங்க வைக்கிறார் என்பது சோமசுந்தரபாரதியாரின் குற்றச்சாட்டாகும். அகத்திணைக்கு உரித்தல்லாத ஏனை உவமத்தைப் பற்றி இங்குத் தொல்காப்பியர் பேசக் காரண மென்ன வென்ற வினாவை எழுப்பி நச்சினார்க்கினியர் "உவமம் இரண்டல்லது இல்லையென வரையறுத்தற்கும் இவ்வுவமந்தான் உள்ளுறை உவமத்தைத் தழுவி அகத்திணைக்குப் பயன்பட்டு வரும் என்பதைச் சுட்டுதற்கும்" என்று விடையளிப்பார். ஆனால் அவர் 'உள்ளுறை உவமம் புறத்திற்கும் பொது' என்று எழுதுகிறார். இதனைப் பின்னால் வந்த உரையாசிரியர்கள் ஏற்றுக் கொண்டதாகத் தெரியவில்லை. புறப்பொருள் செய்திகள் மறைத்துக் கூறப்படும் வழி ஒட்டணியென்றும் பிறிது மொழிதல் அணியென்றும் விளக்கிச் சென்றனர். "அறுமருப்பெழிற்கலை புலிப்பாற்பட்டென" (23) என்னும் புறநானூற்றுப்பாடலில் "கலை புலிப்பாற் பட்டெனச் சிறுமறி தழீஇய மடப்பிணை, பறந்தலை வேளை வெண்பூக்கறிக்கும்" என்ற பகுதிக்குத் தெளிவாக அமைந்திருக்கும் உட்பொருளை விளக்கும் புறநானூற்றுரையாசிரியர் அதனை உள்ளுறை உவமம் என்று சுட்டிக்காட்டவில்லை. புறப்பாடல்களுக்கும் உள்ளுறை உவமம் பொருந்தும் என்ற நச்சினார்க்கினியர் கருத்து எப்பொழுது புறக்கணிக்கப்பட்டது என்று தெரியவில்லை. எல்லாப் பாடுபொருள்களுக்கும் தொனி ஏற்புடைத்து என்றும் ஆனால் சிருங்காரரசம் ததும்பும் கவிதைகளில் சிறப்பாக அமையும் என்றும் ஆனந்தவர்த்தனர் கூறுவதோடு இத்தமிழ் மரபு ஒப்பு நோக்கற்குரியது.

உள்ளுறை பற்றிய பொருளியலில் உள்ள ஐந்து நூற்பாக்களுள் சில பொருள் கொள்ள அரியவை.

வாயிற் கிளவி வெளிப்படக் கிளத்தல்
தா இன்று உரிய, தம்தம் கூற்றே (45)

உடனுறை உவமம் சுட்டு நகை சிறப்பு எனக்
கெடல் அரு மரபின் உள்ளுறை ஐந்தே (46)

அந்தமில் சிறப்பின் ஆகிய இன்பம்
தன் வயின் வருதலும் வகுத்த பண்பே (47)

மங்கல மொழியும் வைஇய மொழியும்
மாறு இல் ஆண்மையின் சொல்லிய மொழியும்
கூறிய மருங்கின் கொள்ளும் என்ப (48)

சினனே பேதைமை நிம்பிரி நல்குரவு
அனை நால்வகையும் சிறப்பொடு வருமே (49)

இவற்றுள் முதல் நூற்பாவிற்கு "வாயில்களாவார் தலை மக்களிடத்தே தாம் சொல்லக் கருதியதனை மறைத்துக்கூறாது வெளிப்படக் கூறுதல் வேண்டும்; மறைத்துக் கூறும் கிளவியாகிய உள்ளுறை வாயில்கட்கு உரியதன்று" எனப்பொருள் கொள்ளல் வேண்டும். இரண்டாவது நூற்பாவிற்கு இளம்பூரணர் "உடனுறை, உவமம், சுட்டு, நகை, சிறப்பு என உள்ளுறை ஐந்து வகைப்படும்" என்று பொருள்கூறி முதல் நான்கிற்கு மட்டும் சான்றுகள் தருவார். நச்சினார்க்கினியரோ "உடனுறையென்பது நிலத்துடன் உறையும் கருப்பொருளால் பிறிதொரு பொருள் தோன்ற மறைத்துக் கூறும் இறைச்சி. உவமமாவது அக் கருப்பொருளால் கொள்ளும் உள்ளுறை உவமமும் ஏனை உவமமுமாகும். நகையும் சிறப்பும் பற்றாது ஒன்று நினைந்து ஒன்று கூறுதலும் அன்புறுதற்குத் தகுவனவற்றை இறைச்சியுட் சுட்டுதலும் சுட்டென்னும் உள்ளுறையாகும். நகைக்குறிப்புத் தோன்ற ஒன்று நினைத்து ஒன்று கூறுதல் நகையென்னும் உள்ளுறையாகும். உள்ளுறையுவமத்தைத் தரும் கருப்பொருட்கு ஏனை உவமம் அடைமொழியாய் நின்று சிறப்புக் கொடுத்து நிற்பது சிறப்பென்னும் உள்ளுறையாகும். இவை ஐந்தும் தான் சொல்லக்கருதிய பொருளை உள்ளுறையாகத் தன்னகத்துட் கொண்டு அதனை வெளிப்படக்கூறாது மறைத்துக் கூறுதலின் உள்ளுறையெனப்பட்டன" என்று விளக்கிச் சான்றுகள் தருவார்.

மூன்றாம் நூற்பா உள்ளுறையால் உளதாம் பயன் கூறுகின்றது. தோழியும் தலைவியும் தலைவனோடு உரையாடுங்கால் தம் உள்ளக் கருத்தினை வெளிப்படக்கூறாது மறைத்துக் கூறும் உரையாடல் முறை சான்றோரால் வகுக்கப் பட்டது நுண்ணுணர்வினர்க்கு இன்பம் தரவேயாம். மங்கல மொழி, அவையல்மொழி, ஆண்மையில் சொல்லிய மொழி ஆகியவையும் வெளிப்படப்பொருள் தராது மறைந்த பொருளை உணர்த்தலால் அவையும் ஒருவகை உள்ளுறையின்பாற்படும் என்பது நான்காம் நூற்பாவின் கருத்து. தலைமகட்கு ஆகாதன என விலக்கப்படும் சினம், பேதைமை, பொறாமை, வறுமை ஆகிய நான்கும் ஒரு பொருளைச் சிறப்பித்தல் காரணமாகத் தோழி கூற்றிலும் தலைமகள் கூற்றிலும் இடம் பெறலாமென்று ஐந்தாம் நூற்பா கூறுகிறது.

உவமஇயல் 23 முதல் 31 வரையுள்ள நூற்பாக்கள் உள்ளுறை உவமம் பற்றியன என்பது பேராசிரியர் கருத்து.

பிறிதொரு படாது பிறப்பொடு நோக்கி,
முன்னை மரபின் கூறும் காலை,
துணிவோடு வருஉம் துணிவினோர் கொளினே (23)

'உவமப்போலி ஐந்து' என மொழிப (24)

தவல் அரும் சிறப்பின் அத் தன்மை நாடின்
வினையினும் பயத்தினும் உறுப்பினும் உருவினும்
பிறப்பினும் வருஉம் திறத்தன என்ப (25)

கிழவி சொல்லின் அவள் அறி கிளவி (26)

தோழிக்கு ஆயின் நிலம் பெயர்த்து உரையாது (27)

கிழவோற்கு ஆயின், உரனொடு கிளக்கும் (28)

ஏனோர்க்கு எல்லாம் இடம் வரைவு இன்றே (29)

இனிது உறுகிளவியும் துனி உறு கிளவியும்
உவம மருங்கின் தோன்றும் என்ப (30)

கிழவோட்கு உவமம் ஈர் இடத்து உரித்தே (31)

இந்நூற்பாக்களில் உள்ளுறை உவமம்பற்றி மேலும் சிறிது விளக்கம் கிடைக்கக் காணலாம். வெளிப்படக்கூறுகின்ற கருப்பொருள் நிகழ்ச்சியுடன், அதனை உவமையாகக் கொண்ட உவமேயப் பொருள் இதுவென வேறு நிறுத்திக் கூறாது, உவம நிலங்களுட்பிறந்த பிறவிகளோடு சார்த்தி நோக்கிக் கருத்தினால் இது இன்னதற்கு உவமையென்று உணர்ந்து கொள்ள வைத்த புலனெறி மரபினால் உவமம் கூறுங்கால் நல்லுணர்வுடையார் இன்ன பொருட்கு இது உவமமாயிற்றென்று துணிந்து கொள்ள வருவது உள்ளுறை உவமமாகும். உவமப்போலியாகிய உள்ளுறை, வினை, பயன், மெய், உரு, பிறப்பு என்னும் இவ்வைந்தும்பற்றி வரும். தலைமகள் உவமை கூறுங்கால் தானறிந்த பொருள் பற்றியே உவமை கூறுதற்குரியாள்; தோழி உவமை கூறுங்கால் தான் பழகிய நிலத்திலுள்ளனவற்றையே உவமை கூறுதற்குரியள்; தலைமகன் உவமை கூறுங்கால் இத்தகைய நிலவரையறையின்றி அவன் பலவிடங்களிலும்

சென்றறிந்த பயிற்சியாகிய அறிவின் திறத்தால் எல்லாப் பொருள் பற்றியும் உவமை கூறுதற்குரியன். பாங்கன், பாணன் முதலிய ஏனையோர்க்கு உவமை கூறுமிடம் வரையறுக்கப்படவில்லை. உள்ளுறை உவமையிடத்தே இன்பத்தினை விளைக்கும் சொல்லும் துன்பத்தினைப் புலப்படுத்தும் சொல்லும் தோன்றும். தலைமகள் இவ்விரண்டிடத்தல்லது உவமை கூறப்பெறாள்.

தொல்காப்பியர் காலத்திற்குக் குறைந்தது பத்து நூற்றாண்டுகள் கழிந்து தோன்றிய உரையாசிரியர்கள் சில நூற்பாக்களுக்கு வேறுபட்ட உரைகள் கொண்டாரேனும் தொல்காப்பியர் சுட்டுகின்ற அவருக்கு முன்னும் அவர்காலத்தும் எழுதப்பட்ட இலக்கியங்கள் இறைச்சி, உள்ளுறை ஆகிய தெளிவாக வரையறுக்கப்பட்ட, சமுதாய, உளவியல் நோக்கில் நுண்ணிய முறையில் செப்பம் செய்யப்பட்ட சிறப்பான உத்திகளை வெற்றியுடன் கையாண்டு வந்திருக்க வேண்டும் என்பதில் ஐயமில்லை. இங்கு உள்ளுறைபற்றி ஏ.கே. ராமானுஜன் கூறும் கருத்துக்கள் நோக்கற்பாலன.

> உள்ளுறைகளை உள்ளமைப்புகள் (insets) என்று கூறலாம். இவ்வுள்ளமைப்பானது உரிப்பொருளான மனிதக் காட்சியைக் கருப்பொருள்களான நிலம், அதில் உள்ள பொருள்கள் ஆகியவற்றோடு இணைக்கிறது. நடைமுறை மொழியில் பயன்படுத்தப்பெறும் உருவகம் போலல்லாமல், உள்ளுறை கவிதையின் உள்ளேயே வரும் ஓர் அமைப்புக் கூறாகும் (Structural Feature). அது கவிதையின் வேறுபட்ட பல கூறுகளை ஒன்று படுத்திக் கவிதை தரும் பொருளுக்கு உருவம் கொடுக்கிறது. உவமை, உருவகம் போலல்லாமல் போல, அன்ன போன்ற ஒப்பீட்டுக் குறியீடுகளை யெல்லாம் விலக்கிவிடுகின்றது. இதனால் இவ் வணியின் ஆற்றல் பல மடங்காகப் பெருகுகிறது. உள்ளுறையை ஒரு Metonymy என்றே சொல்லலாம். இதிலுள்ள Signifier, Signified ஆகிய இரண்டும் ஒரே உலகத்தைச் சேர்ந்தவை. ஒரே உலகத்தைப் பகிர்ந்து கொள்பவை. இரண்டும் ஒரு காட்சியின்

> **இரண்டு பகுதிகள். உருவகத்தை விட இத்தகைய metonymyயையே செவ்வியல் தமிழர்கள் கவிதைக்குச் சிறந்த அணியாகக் கருதினர்... கவிதைதரும் சூழலிருந்தே கவிதைபேசும் செயலின் விளக்கங்களைப் பெற இயலும். இத்தகைய metonymous metaphor பழந்தமிழ்க்கவிதை அமைப்பின் வேறெங்கும் காணப்படாத ஒரு சிறப்புக் கூறாகும்.**

தொல்காப்பியர் சுட்டும் ஐந்து வகையான உள்ளுறைகளை அடையாளம் காண்பதில் இடர்ப்பாடு இருப்பினும் இறைச்சிக்கும் உள்ளுறைக்கும் தமிழ்க்கவிஞர்கள் கொண்ட வேறுபாட்டை உணர்வது அரிதாகாது. இறைச்சி பரந்த பொருளை உடையதாய், உள்ளுறையையும் தாண்டி விரியும் தன்மையது. உள்ளுறையில் வரும் ஒவ்வொரு பொருளுக்கும் ஒவ்வொரு உவமேயப்பொருள் கூறுதல் வேண்டும். இதில் தேவைப்படும் one-to-one correspondence இறைச்சிக்குத் தேவையில்லை. இறைச்சியைப் பொறுத்தமட்டில் ஆழத்தில் காணப்படும் குறிப்புப் பொருள் என்னவென்று ஆராய்ந்து அறிய வேண்டும். 'வடமொழியிலே த்வனி' என்று ஆராயப் படுவதோடு இறைச்சி தொடர்புடையதென்று மட்டும் தெ.பொ.மீ. குறிப்பிட்டமைவார். ஆனந்தவர்த்தனர், சமஸ்கிருத இலக்கியக் கோட்பாட்டின் கருத்துகளெல்லாம் சங்கமமாவது தொனியிலேயே என்பார். முதல்தரமான கவிதைகள் எல்லாவற்றின் சாரத்தின் சாரம் தொனியே. கவிதையின் எந்தப் பொருள் தலையாய திறனாய்வாளர்களின் பாராட்டைப் பெறுகிறதோ அஃதே கவிதையின் ஆன்மாவாகும். கவிதையின் வெளிப் பொருள், உட்பொருள் ஆகிய இரண்டில் வெளிப் பொருள் பற்றி மற்ற எழுத்தாளர்களெல்லாம் உவமைபோன்ற அணிகள் பற்றிப் பேசி விளக்கியுள்ளனர். ஆனால் கவிதையின் மறைபொருள் இதனின்றும் வேறானது. மகா கவிஞர்களின் கவிதைகளில் இப்பொருள் கவிதையின் வெளிக்கூறுகளை யெல்லாம் மங்கச்செய்து பேரொளி வீசுகின்றது. இது மங்கையின் எழிலைப் போன்றது; லாவண்யம் போன்று தனி உறுப்புகளின் அழகையெல்லாம் விஞ்சி நிற்பது. அந்த உட்பொருளே கவிதையின் உயிராகும். கவிதையின் உட்பொருள், வெளிப்படத் தோன்றுகின்ற பொருளினும் முற்றிலும்

வேறானது. அவை ஒன்றுக்கொன்று எதிரானவையாகவும் இருக்கலாம் என்று கூறும் ஆனந்தவர்த்தனர் கீழ்க்கண்ட சான்றைத் தருகிறார்.

> **என்மாமி அங்கே படுத்திருக்கிறாள், ஆழ்ந்த உறக்கத்தில்**
> **நான் இங்கிருக்கிறேன்; இருட்டுவதற்குள் நீ இதனை**
> **நன்றாகப் பார்த்து வைத்துக்கொள் ; பயணியே!**
> **இரவில் கண்தெரியாது எங்கள் படுக்கைகளில்**
> **தடுமாறி விழுந்து விடாதே.**

இக்கவிதையில் பேசும் பெண் விருந்தினனாக வந்திருக்கும் பயணியை எச்சரிப்பது வெளிப்பொருள்; அவனுக்கு அழைப்பு விடுவது உட்பொருள்.

ஆனந்தவர்த்தனர் ஒரு கவிதையின் தொனிப்பொருளை இலக்கண, அகராதி அறிவினால் மட்டும் கண்டுகொள்ள முடியாது என்பார். கவிதையின் உண்மை நோக்கை நுண்ணறிவால் உணர்வார்க்கே இது இயலும். சொற்கள் தரும் வெளிப்பொருளை அறிந்தவுடன் அவர்கள் சிந்தையில் உட்பொருள் மின்னல் போல் தோன்றுகிறது. எக்கவிதையில் வெளிப்பொருள் இரண்டாம் இடத்திற்குத் தள்ளப்பட்டு உட்பொருள் சுடர்விடுகின்றதோ அக்கவிதையே தொனியென்று கற்றோரால் ஏற்றப்படும். உவமை, உருவகம் போன்ற அணிகளிலோ, ஏனைய சொல்லழகுகளிலோ தொனி அடங்கிவிடுவதில்லை. உட்பொருள் வெளிப்பொருளுக்கு அடங்கிப்போகுமானால் அங்குத் தொனிக்கவிதையைக் காண இயலாது. தொனியை அனுமானம் என்றோ, லட்சணம் என்றோ, அபிதா (முதற்பொருள்) என்றோ எடுத்துக்கொள்வது தவறாகும் என்பார் ஆனந்தவர்த்தனர். குறிப்புப்பொருள் தர ஆற்றலற்று வியப்பூட்டும் புற அழகுகளையும் சொற்களையும் மட்டும் நம்பிவாழும் கவிதையைச் சித்திரம் என்பார். அதனைக் கவிதையென்று கூடச் சொல்ல இயலாது; அக்கவிதை போயாகும் என்று சாடுவார்.

உணர்ச்சிகளின் ஏற்றத்தையும் இறக்கத்தையும் உட்கொண்ட கவிதையின் தொனியே சிறந்ததென்பது அவர் கருத்து. உணர்ச்சிகளுள்ளும் சிருங்காரமே மிகுதியும் களிப்பூட்டக் கூடியதென்றும் இதனை முழுமையாகக் கொண்ட

கவிதை மகிழ்வூட்டத்தவறாது என்றும் எடுத்துரைப்பார். சிருங்கார உணர்ச்சியைக் கூடலில் காதல், பிரிவில் காதல் என்று இரண்டாகப் பிரிக்கலாமென்றும் கூடல் காதல் பற்றிக் காதலர்களின் அன்புப் பார்வைகள், காதல் விளையாட்டு, முதல் கூட்டம் என்பன போன்ற பொருள்களிலும் பிரிவில் காதல் பற்றி விழைவு, பொறாமை, பிரிந்து செல்லல், செலவு என்பன போன்ற பொருள்களிலும் கவிதைகள் அமையலாமென்றும் அவர் சொல்லும்போது நமக்குத் தமிழ் அகத்திணை மரபுகள் நினைவுக்கு வருகின்றன. நிலம், பொழுது போன்ற சூழல் வேறுபாடுகளும் பல்வேறு உணர்ச்சிக் கொந்தளிப்புகளும் தூண்டல்களும் இருப்பதால் ஓர் உணர்ச்சியின் பெரும் பிரிவுகள்ளையும் உட்பிரிவுகளையும் பட்டியலிட்டுச் சொல்வது அரிய செயலாகும் என்று அவர் சொல்லும்போது தமிழில் அகத்திணை இலக்கியங்களில் இம்முயற்சி மேற்கொள்ளப் பட்டிருப்பதை நாம் நினைவுகூரலாம்.

தொனியின் தன்மையும் சிறப்பும் பேசும் ஆனந்த வர்த்தனர் அதன் வகைகளையும் கவிதைச் சான்றுகளோடு சுட்டிக்காட்டுகிறார். வெளிப்பொருள் முற்றும் புறக்கணிக்கப் படும் 'அவிவக்சித வாச்ய' வெளிப்பொருளும் ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்டு உட்பொருளுக்கு அது அடங்கியிருக்குமாறு அமையும் 'விவக்சி தான்யபர வாச்ய', உட்பொருளே கருவாகவோ செயலாகவோ அமையும் 'வஸ்து த்வனி', மறைபொருள் ஏதேனும் ஓர் அணியாகும் 'அலங்காரத்வனி', வெளிப்பொருளிலிருந்து உட்பொருளுக்குச் செல்லும் நிலைகள் தெளிவாக இருக்கும் 'ஸம்லக்சியக்கிரம வியங்கிய', வெளிப் பொருளிலிருந்து உட்பொருளுக்குச் செல்லும் நிலைகள் தெரியாத அஸம்லக்சியக் கிரம வியங்கிய', வெளிப்பொருளினும் உட்பொருள் கவரும் ஆற்றல் பெறாது அதற்கு அடங்கியே இருக்கும் 'குணிபூதவியங்கி' என்றெல்லாம் தொனியின் வகைகள் அவராலும் அபிநவகுப்தராலும் பேசப்படுகின்றன.

இரசமும் தொனியும் கவிதைக்கு முக்கியமானவையல்ல வென்றும் வக்ரோக்தியே உயர்கவிதையின் சிறப்பிற்கு அடிப்படைக் காரணமென்றும் வாதிட்ட குந்தகர் தனிச் சொற்களோ, கருத்துகளோ எவ்வளவு அழகுடையவையாய்

இருப்பினும் அப்படியே அவற்றைப் பயன்படுத்தினால் கவித்துவம் கிடைத்துவிடாது என்பார். நம்பேச்சில் கையாளும் மொழியிலிருந்து வேறுபட்டுப் படிப்போனின் கவனத்தை ஈர்க்கும் முறையில் ஆற்றல் பெற்று விளங்கும் வக்கிரத்துவம் கவிதைக்கு ஜீவிதம் ஆகும் என்பது அவர்கருத்து. இஃதொன்றே கவிதைபெறும் அலங்காரம் என்றுரைப்பார். எல்லாவிதமான கவிதையழகுகளும் வக்ரோக்தியின் வெவ்வேறு கூறுகளே என்பது அவர் மீண்டும் மீண்டும் சொல்கின்ற வாதமாகும். இங்கு 'வக்கிரம்' என்ற சொல் 'பைத்தியக்காரத்தன்மை' என்ற பொருளிலோ, 'அழகற்றது,' என்ற பொருளிலோ பயன்படுத்தப் படவில்லை. அவருடைய நூலிலிருந்து வக்கிரத்துவத்தின் செயல்பாடு ஆறுவகைகளில் அமையலாம் என்று அறிகிறோம்: (1) வர்ணவின்யாச -வக்ரதா: இது சப்த அலங்காரத்தை ஒத்தது. மோனை முதலான பல ஓசை நயங்கள் இதில் அடங்கும் (2) பத-பூர்வார்த்த வக்ரதா: சொற்களின் பகுதிகளைப்பற்றியது. ஒருபொருள் குறிக்கும் பல சொற்களையும் தொன்றுதொட்டு வழங்கிவரும் சொற்களையும் வேர்ச்சொற்களையும் வினைச் சொற்களையும் பிறவற்றையும் மாறுபட்ட முறையில் பயன் படுத்துவது (3) பத-பரார்த்த வக்ரதா:பல வகையான விகுதிகளை வியத்தகு முறையில் கையாளுவது. (4) வாக்கியவக்ரதா: இதன்கீழ், குந்தகர் எல்லாவிதமான அணிகளையும் பற்றிப் பேசுகிறார். (5) பிரகரணவக்ரதா: ஒரு நாடகக்கருவிற்கான நிகழ்ச்சிகள், அவற்றில் ஏற்படுத்தும் மாற்றங்கள் பற்றியது. (6) பிரபந்த வக்ரதா: கருவின் அமைப்பைப்பற்றியது. ஆனந்தவர்த்தனரின் தொனியையும் குந்தகரின் வக்ரோக்தியையும் ஒப்பிட்டு ஆராய்ந்த கவிதைஇயல் வல்லுநர்கள் இரண்டிற்கும் அடிப்படை வேறுபாடுகள் இல்லையென்ற முடிவிற்கு வருவதை நாம் நினைவில் கொள்ள வேண்டும். வக்ரோக்தி ஜீவிதம், தவன்யாலோகாவைப் பின்பற்றியே எழுதப்புட்டுள்ளது. அதனை விரிவுபடுத்தி மேலும் பல சான்றுகளைத் தருவதே அதன் சாதனையாகும். வக்ரோக்தியின் வகைகள் தொனியின் வகைகளை ஒத்தவையே. தரப்படும் இலக்கியச் சான்றுகள் பல இரண்டிற்கும் பொதுவானவை. அக்கவிதைகளைப்பற்றிய இரண்டு ஆசிரியர்களின் கருத்துக்களும் ஒரே தன்மையவை. நாற்பதுக்கும் மேற்பட்ட கவிதைகள் சான்றுகளாக இரண்டு நூல்களிலும் இடம்பெறுகின்றன. குந்தகரைத் தொனிக்கு

எதிரானவராகக் கருதுவதோ வக்ரோக்தியைத் தொனியிலிருந்து பெரிதும் வேறுபட்ட கோட்பாடாகக் கொள்வதோ சரியாகாது. இதனால் தான் தொனிக்கு எதிரானவர்களையெல்லாம் சாடிய அபிநவகுப்தர் குந்தகரைக் குறைகூறவில்லை. பின்னால்வந்த தொனிக் கோட்பாட்டாளர்களான மம்மதா, ஹேமசந்திரா போன்றவர்கள் குந்தகரின் கருத்துகளையேற்றுக் கொண்டு எழுதுவதையும் காணலாம்.

இறைச்சி, உள்ளுறை, தொனி, வக்ரோத்தி ஆகிய நான்கு கோட்பாடுளையும் ஒட்டுமொத்தமாக ஒப்பிட்டுப் பார்க்கும்போது இந்தியக்கவிதையியல் பற்றிச் சில தெளிவுகளும் உள்ளொளிகளும் கிடைக்க வழியுண்டு. இறைச்சி, உள்ளுறை ஆகியவற்றின் அப்பட்டமான நகல்களே தொனியும் வக்ரோக்தியும் என்று யாரும் சொல்லமுடியாது. ஆனால் தொனியையும் வக்ரோக்தியையும் பற்றிப் பேசிய ஆனந்த வர்த்தனரும் குந்தகரும் தமிழ்க்கோட்பாடுகளை அறிந்திருக்க வேண்டும் என்பதில் ஐயமில்லை. இறைச்சிக்கும் உள்ளுறைக்கும் தமிழில் நீண்ட கவிதை மரபு உண்டு என்பதைப் பொருளதிகாரம் படிப்பவர் உணர்வர். அவை தொல்காப்பியர் தாமாக முதன்முதலில் கண்டுசொல்லும் கோட்பாடுகள் அல்ல. அவர்க்கு முன்னும் அவர்காலத்தும் சங்க இலக்கியங்களிலும் அவை பெரிதும் பயின்றுவந்தவை. அவற்றின் இலக்கணத்தை அவர் மரபைப் பின்பற்றி, வரையறுக்க முயல்கிறார். ஆனால் தொனிக்கும் வக்ரோக்திக்கும் இத்தகைய மரபு வடநூல்களில் இல்லை. ஆனந்தவர்த்தனரும் குந்தகரும் தாமாக இக் கோட்பாடுகளை வகுத்துக்கொண்டு வடவிலக்கியங்களை ஆராய்தற்கு இவற்றை அளவு கோல்களாகப் பயன்படுத்து கின்றனர். அவர்களுக்கு முன்னிருந்த வடமொழிக்கவிஞர்களோ திறனாய்வாளர்களோ இவைபற்றி அறிந்திருக்கவும் இல்லை, பேசவும் இல்லை. தொனிக்கு ஆனந்தவர்த்தனர் தரும் சான்றுக் கவிதைகளையும் இறைச்சிக்கும் உள்ளுறைக்கும் தமிழ் உரையாசிரியர்கள் தரும் சான்றுக்கவிதைகளையும் ஒப்பிட்டுப் பார்த்தலும் நன்று. ஜார்ஜ் ஹார்ட் த்வன்யாலோகா தரும் கவிதை எதிலும் தொனி சிறப்பாக அமையவில்லை என்று சுட்டிக் காட்டுகிறார். தொனியின் சில வகைகளுக்கு ஆனந்தவர்த்தனர்

தாமே எழுதிய கவிதைகளைச் சான்றுகளாகத் தருகிறார். வடமொழி இலக்கியத்தில் தொனிமரபு இருந்திருக்கவில்லை யென்பதை இது தெளிவாகக் காட்டுகிறது.

இக்கோட்பாடுகளுள் இறைச்சி பற்றி முதலில் சிந்தித்து அதனைக் கவிதையின் உயிராகக்கண்டு கவிதை எழுதிய சங்கச் சான்றோர் அழகியல், கவிதையியல் துறைகளில் பெருமைக்குரிய முன்னோடிகள் என்பதை உலகம் உணர வேண்டும். கல்வியறிவு மிகுந்த புலவன் தனது அறிவாழத்தைக் காட்ட எண்ணி இறைச்சியை உள்ளுறையாக்கியிருக்கிறான். இதில் சற்றுச் செயற்கைத் தன்மை இருக்கிறதென்பதை மறுக்க முடியாது. தொனியும் இறைச்சியை ஒத்ததாயினும் அகத்திணை மரபை ஒட்டி இறைச்சிக்கு அமைந்த கட்டுப்பாடும் வரையறையும் தெளிவும் தொனிக்கு இல்லை. ஆனால் தொனியினும் விரிந்த பரப்பை உள்ளடக்க முயன்ற வக்ரோக்தி கவிதையின் எல்லா அழகுகளையும் ஒரே தன்மையில் பேசமுயல்வதால் தன் தனித்தன்மையை இழந்து வடநூலாராலேயே புறக்கணிக்கப் பட்டது.

துணை நூல்கள்

தொல்காப்பியம், பொருளதிகாரம், பேராசிரியர் உரை, கழகம், சென்னை, 1961.

மீனாட்சிசுந்தரன், தெ.பொ. தமிழ் இலக்கிய வரலாறு: சங்ககாலம், சர்வோதய இலக்கியப் பண்ணை, மதுரை, 1986.

Hart, George L.III, **The Poems of Ancient Tamil,** University of California Press, Berkeley, 1975.

Ramanujan, A.K. **Poems of Love and War,** OUP, Delhi, 1985.

4. புறநானூறு வீரயுக இலக்கியமா?

புறநானூற்றுப் பாடல்களை வீரயுகம்பற்றியும் வாய்மொழி இலக்கியம் குறித்தும் மேலைக்கல்வியாளர்கள் சொல்லியிருக்கும் கருத்துகளைக் கொண்டு பார்ப்பது பயன்தரும் ஆய்வாகும். பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் இறுதிப்பத்தில் ருசிய நாட்டு அறிஞர் ராட்லாவ் (Radlov), மத்திய ஆசியாவில் வாழ்ந்த டார்டர் (Tartars) இனத்தாரின் வாழ்வையும் பண்பாட்டையும் நுண்ணிதின் நோக்கி, வீரயுகப்பாடகர்கள் கையாண்ட சில உத்திகளையும் அவர்களுடைய பாடல்களின் கூறுகளையும் அடையாளம் காட்டினார். அவற்றின் கருக்கள், சூழல்கள், பட்டியல்கள், ஒரு வீரனின் பிறப்பு, போர்க்கருவிகள் பற்றிய வருணனைகள், மக்களைப்பற்றிய படப்பிடிப்புகள், ஒரு மணப்பெண்ணின் அழகு பற்றிய சொல்லோவியங்கள் ஆகிய யாவும் பொதுவாக அமைந்திருக்க, ஒரு பாடகன் இவற்றைத் தான் பாடும் மக்களுக்கு முன்னால் தன் கற்பனையால் அப்பொழுது தோன்றிய வரிகளோடு இணைத்துப்பாடுவான் என்பது அவர் விளக்கம். எச்.எம். சாட்விக், என்.கே.சாட்விக் எனும் தம்பதியர் (Chadwicks) தமது இலக்கிய வளர்ச்சி (The Growth of Literature) எனும் நூலில் வீரயுகத்து இலக்கியம் எழுத்தில் அல்லாமல் பேச்சிலேயே எழுந்திருக்க வேண்டுமென்றும் பின் புதுப்புது இலக்கிய வகைகள் தோற்றம் பெற்றபோது அவற்றிலிருந்து கவிஞர்கள் பாடுபொருள்களையும் கருக்களையும் பெற்றிருக்கவேண்டும் என்றும் அவர்களது நினைவாற்றலே இதற்கான நூலகமாகச் செயல்பட்டிருக்க வேண்டுமென்றும் கருத்தறிவித்தனர். வீரயுகப் பாடல்களைப் பின்வரும் ஐந்து வகைகளாகப் பிரிக்கலாம்: (1) கதைப்பாடல் (Narrative Poetry) (2) அ.வீரநிகழ்ச்சிகளிலிருந்து பிறக்கும் உணர்வுச் சூழல்களை மையமாகக் கொண்ட பாடல்கள் ஆ. தன்னுணர்ச்சிப் பாக்கள் (lyrics) இ. நீடுயர் எழுச்சிப் பாடல்கள் (odes) (3) நீதிப்பாடல்கள் (4) அ. இரங்கற்பாடல்கள் (elegies) ஆ. போற்றிப் பாடல்கள் (panegyrics) இ. துதிப்பாடல்கள் (poetry of invocation) ஈ. போர் ஊக்கமூட்டும் பாடல்கள் (exhortations of battle) உ. வெற்றிப் பாடல்கள் (celebrations of victory)

(5) தன்னைப் பற்றிய பாடல்கள் (personal poetry). கிரேக்கம், சமஸ்கிருதம், கெல்டிக், துருக்கி ஆகிய மொழிகளிலும் பசிபிக் (Pacific), ஆப்பிரிக்கப் பகுதிகளின் மொழிகளிலும் உள்ள வாய்மொழி மரபுப்பாடல்களில் காணப்படும் கருக்களிலும் உத்திகளிலும் சிலபொதுத் தன்மைகள் இருப்பதாகச் சாட்விக் தம்பதியர் அறிவிப்பர்.

வீரநிகழ்ச்சிப் பாடல்களிலும் தன்னுணர்ச்சிப் பாடல் களிலும் எழுச்சிப் பாடல்களிலும் சில அடைகளும் (epithets), வாய்பாடுகளும் (formulae), தொடர்களும் மீண்டும் மீண்டும் வரக்காணலாம். வீரயுகத்தில் நீதிப்பாடல்கள் எழுதப்பட்டாலும் அவற்றில் வீரயுகக் கூறுகள் காணப்படவில்லை. மனித அனுபவங்கள் பற்றியும், அறச்செயல்கள் பற்றியுமான சிறுமுதுரைகளில் (gnomes) இவை முற்றும் இடம் பெறவில்லை. இரங்கற்பாக்களும் போற்றிப்பாடல்களும் இறந்த வீரர்களைப் பற்றியும் உயிரோடிருப்பவர்களாகச் சொல்லப்படும் அரசர்களைப் பற்றியும் பேசுகின்றன. தெய்வங்களைப்பற்றிய துதிப்பாடல்களை ஹோமருடைய காப்பியங்களில் காணலாம்; அவை பெரும்பாலும் சிறிய அளவினவை; விழாக்களில் காப்பியங்கள் பாடப்பட்டபோது அவற்றின் முன்னுரைகளாக அவை இயற்றப்பட்டிருக்க வேண்டும். இத்துதிப்பாடல்கள் பலவற்றில் ஒரு தெய்வம் வேண்டப்பட்டு அதன் பெற்றோர், அது உறையும் இடங்கள், அதன் பண்புநலன்கள் ஆகியவை குறிக்கப்படும். வேண்டல்கள் இரங்கற்பாக்களிலும் பழைய தன்னுணர்ச்சிப் பாக்களிலும் வஞ்சின, சூளுறவு மொழிகளிலும் மிகுந்திருக்கும். கவிஞன் தன்னைப்பற்றிப்பாடும் பாவகைக்குச் சான்றுகள் கிடைக்கவில்லையாயினும் அத்தகைய பாடல்கள் வீரயுகத்தில் எழுதப்படவில்லையென்ற முடிவுக்கு நாம் வர இயலாது. கவிஞனின் சொந்த உணர்வுகள், அனுபவங்கள், அவனுக்கு நெருக்கமானவர்கள் பற்றிய இக்கவிதைகளில் யாவர்க்கும் இன்றியமையாத பொதுக் கருத்துகளைக் காண இயலாது.

எச்.எம். சாட்விக்கின் கருத்துப்படி, பழம் கிரேக்கச் சமயத்தின் முக்கியமான கூறு அதன் வீர வழிபாடேயாகும். ஒவ்வொரு நகரிலுமிருந்த கோயில்களில் வீரர்களுக்குத் தெய்வங்களுக்கு அளிக்கப்பட்டதுபோல் பலிகள் அளிக்கப்

பெற்றன. இவ்வீரர்களுள் பலர் உள்ளூரைச் சார்ந்தவர்கள்; அவர்கள் புதைக்கப்பட்ட கல்லறைகளே கோயில்களாயின. வீரயுகப்பாடல்களின் தலைவர்கள் சிலர் பலவிடங்களில் தொழப்பட்டதும் உண்டு. கிரேக்க, டியுடானிக் (Teutonic) வீரயுகப் பாடல்களில் ஒருவன் உயிர்வாழும்போதோ, இறந்த பின்னோ அடையும் புகழ் முக்கியமான பாடுபொருள்களில் ஒன்றாகும். வல்ஹலா கோட்பாட்டை [(doctrine of valhalla) Norse mythology: palace in which souls of slain heroes feasted] ஒத்த நம்பிக்கையொன்று வீரயுகத்தில் இருந்ததென்பதற்குச் சான்று கிடைக்கின்றது. அக்காலத்து வாழ்ந்த ஆண் முதுமையாலோ நோயாலோ இறப்பதென்பது சட்டத்திற்குப்புறம்பானது. இறந்துவிடுவோம் என்ற உணர்வு அவனுக்கு ஏற்பட்டபொழுது அவனுடைய உறவினர்களிடம் தன்னை விரைவில் கொன்று விடுமாறு அவன் வேண்டிக் கொள்வான். அவர்கள் சிதையடுக்கி அதன்மேல்பகுதியில் அவனைக்கிடத்தி அவனது ஊரைச்சேர்ந்த ஒருவனால் வாளால் வெட்டிக்கொல்லப்பட ஏற்பாடுசெய்வர். அவனது மனைவியும் கல்லைறையில் தற்கொலை செய்து கொள்ளவேண்டும். வீரயுகக்கவிதையின் இன்னொரு கூறு போரின் தேசியத்தன்மையை அதுமுற்படுத்திக் காட்டாததாகும். தன் புகழுக்காகவும் தன் வீரத்தைக் காட்டுவதற்காகவுமே ஒரு வீரன் போர்மேற்கொண்டான். கால்நடைகளையும் பெண்களையும் கொள்ளை கொள்ளவே வீரர்கள் போர் புரிந்தார்கள். செல்வத்தைக் கொள்ளை கொண்டதும் நல்வாழ்வு வாழ்வதற்கோ செல்வாக்குள்ள பதவியைப் பெறுவதற்கோ அல்லாமல் மற்றையவீரர்களினும் தான் அதிகம் பெற்றிருப்பதை வெளிப்படையாகக் காட்டிப் பெருமைகொள்ளவே என்பதும் தெளிவாகத் தெரிகிறது.

ஹோமர் ஆய்வுத்துறையின் டார்வின் (Darwin of Homeric Studies) என்று போற்றப்பெறும் மில்மன் பாரி (Milman Parry) ஹோமரையும் நவீன யுகோஸ்லாவியக் கவிஞர்களையும் ஒப்பிட்டுக் காட்டி அவர்களுடைய வாய்மொழிப் பாடல்களில் கையாளப்படும் உத்திகளின் ஒற்றுமைகளைச் சுட்டிக்காட்டினார். பாடற்கருக்கள், காட்சிவகைகள், வாய்பாடுகள் ஆகியவற்றை அவர்கள் தங்கள் முன்னோடிகளிடமிருந்து பேரளவில் எடுத்துக்கொள்கிறார்கள். வாய்மொழி மரபில் யாப்பிலக்கண

விதிகளை நிறைவு செய்யும் தொடர்களை அப்படியே கையாள்வர். குறிப்பாக, பாட்டுடைத்தலைவர்கள், பொருள்கள், விலங்குகள், பறவைகள் போன்றவற்றை வருணிக்கும் பெயர்க்குமுன் வரும் அடைகள் திரும்பத்திரும்ப இடம் பெறுகின்றன. இலியத், ஒதிசி ஆகிய வாய்மொழிக் காப்பியங் களின் முதல் இருபத்தைந்து வரிகளை ஆய்வுக்கு எடுத்துக் கொண்டு பாரி அவற்றில் வருகின்ற தொடர்கள் சில எவ்வாறு காப்பியங்களின் ஏனைய பகுதிகளில் மீண்டும் மீண்டும் வருகின்றன என்பதைச் சுட்டிக்காட்டுவார். ஒரு குறித்த கருத்தைச் சொல்ல யாப்பமைதி கொண்ட தொடர் பலவிடங்களில் பயன்படுத்தப்பெறும்போது அதனை வாய்பாடு (formula) என்றழைக்கும் பாரி இதற்குப் பல சான்றுகளைத்தர முடிகிறது.

தன்னுடைய வீரயுகக் கவிதை எனும் அரிய நூலில், சி. எம். பௌரா (C.M. Bowra) வீரயுகம் பற்றியும் அதன் வாய்மொழிப் பாடல்களின் சிறப்புத்தன்மைகள் பற்றியும் விளக்குகிறார். வாய்மொழிக்கவிதை வரலாற்று நிகழ்ச்சிகளைச் சொல்லும் ஆவணம் என்ற முறையில் சமுதாய வரலாற்று ஆசிரியர்களால் பல இடங்களில் பல காலங்களில் ஆராய்ச்சிக் குட்படுத்தப் படுகிறது. உலகின் பலபகுதிகளில் வீரயுகக்கவிதை தோன்றியிருக்கக் காரணம் அது மனித மனத்தின் உண்மையான தேவையை நிறைவு செய்வதே. புகழையும் பெருமையையும் தேடுவதில் நாட்டம் கொண்டது வீரயுகம். துணிவுடைய செயல்களையும் வீர நிகழ்வுகளையும் பெருமித நடவடிக்கை களையும் பாராட்டிக் கவிதையாக்கியது அக்காலம். ஒவ்வொரு சமுதாயமும் அதன் வீரயுகத்தில் ஊதியநோக்கம் புலனின்பம் ஆகியவற்றைவிடப் புகழ் கருதிச் செய்யும் வீரச்செயல்களே உயர்ந்தவை என்ற நம்பிக்கையைக் கொண்டிருந்தது. பெரும் பெயர்கருதி வீரம்விளைப்பான் பெருமிதத்திற்குரியவனாகப் போற்றப்பட்டான். ஒருவன் உயர்ந்த பண்புகள் உடையவனாக இருந்தால் மட்டும் போதாது; அவன் அவற்றைச் செயலில் காட்ட வேண்டும். வாழ்க்கைப் போராட்டங்களில் வீரனொருவனின் திறமை சோதிக்கப்பட்டு வெளிப்படுகிறது. அவன் வெற்றி பெற்றுத்தான் ஆகவேண்டுமென்பதில்லை. பெரும்போர் விளைத்துப் போர்க்களத்தில் மடிவோன்

உயிருடன் மீண்டவனையும் விட அதிகமான பாராட்டுதலுக்கு உரியவன் ஆவான். அஞ்சாமையின் எல்லைவரை சென்றவன் என்பதால் தனிச்சிறப்புப் பெறுகிறான். ஒரு வீரனின் வாழ்வுக்கு இன்றியமையாதது புகழே; அதற்கு ஊறு நேர அவன் இடம்தரமாட்டான். ஒருவன் குருதி சொரிந்தே தன் புகழை நிறுவவேண்டுமென்பதில்லை; அமைதியாகவும் அதனைச் சாதிக்க முடியும்.

பல ஆண்களுக்குச் செயல்திறனில் ஆர்வம் இருப்ப தாலும், அது களிப்பூட்டும் அனுபவமாதலாலும் அது சிறப்புடைய கவிதையின் பாடு பொருளாகிறது. வீரயுகக்கவிதை அடிப்படையில் கதைப்பாடலேயென்றும் கதை சொல்வதில் அதன் புறவயத்தன்மை வியப்புக்குரியதென்றும் பௌரா தெளிவுபடுத்துவார். வீரர்கள் யார் என்பதையும் அவர்களுடைய அருஞ்செயல்கள் எத்தகையவை என்பதையும் விளக்கி அவர்களுக்குப் பெருமை சேர்க்கிறது வீரயுகக்கவிதை. அதில் கூறப்படும் செயல்கள் மனிதர்களுடையவை; தெய்வங் களுடையவை அல்ல. அது கேட்பதற்காகப் பாடப்பட்டதே யன்றிப் படிப்பதற்காக யாக்கப்பட்டதன்று. வீரயுகக் கவிதையின் மற்றொரு கூறு அதை எழுதியவரின் பெயர் அறியப்படா நிலையாகும். ஒருகதைப்பாடலை ஒருவர் மட்டும் எழுதினார் என்று சொல்ல முடியாது. அப்பாடல்களில் சில மன்னர் களாலும் இளவரசர்களாலும் பாடப் பெற்றிருக்கலாம். அரசர்களுக்காக எழுதப்பட்ட பாடல்களானாலும் அவை யாவர்க்கும் மகிழ்ச்சியளிப்பவை. அரசவையில் உள்ளார்க்கு ஒரு பொழுதுபோக்காக அமைபவை. பாடலாசிரியர்கள் ஒரு பழங்கதையில் ஒரு புதிய மாறுபாட்டைச் செய்துதருகிறார்கள். ஒரு மரபைத் தக்க முறையில் பேணுவது அவர்களின் முதல் கடமையாகும். போரில் ஈடுபாடுகொண்ட ஆள்வோர்க்கும் ஆளப்படுவோர்க்கும் ஓர் இணைப்புப்பாலமாக வீரயுகப் பாடல்கள் செயல்படுகின்றன. ஒரு நாட்டு மக்களின் பழம் பெருமைபேசும் பாடல்கள் மூலம் அவர்களை ஊக்குவித்து எதிரிகளைத் தாக்கும் ஆர்வத்தை அவர்களுக்கு ஊட்டுவதால் வீரயுகப்பாடகன் போர்க்காலங்களில் தனிப்பெருமை பெறுகிறான். வீரயுகக்கவிதையின் மற்றொருகூறு அது இன்ப

வாழ்வு வாழும் ஒரு சிலரைப்பற்றி மட்டும் பேசி மற்றவரை யெல்லாம் புறக்கணிக்கிறது. தெய்வங்களும் வீரயுகப்பாடல் பாத்திரங்களாகத் தோன்றினும் மனிதனுக்கே அங்கு முதலிடம்.

வீரயுகத்திலும் கல்வியறிவு கொண்ட கவிஞர்கள் படைத்த எழுத்து வடிவக்கவிதைகள் இருந்தனவென்று பௌரா ஏற்றுக்கொள்கிறார். பெரும்பாலும் ஏதோ ஒரு வடிவில் எழுத்து பயன்படுத்தப்பட்ட சமுதாயங்களில் வீரயுகப்பாடல் பாடப்பட்டது. வரலாற்று நிகழ்ச்சிகளால் வீரயுகக் கவிதை நவுறுகிறது. வேற்று நாட்டார்க்கு அடிமைப்படல், சமய இயக்கங்கள், வெளிநாட்டுப் பண்பாட்டுத்தாக்கங்கள் ஆகியவை பல நூற்றாண்டுகள் வாழ்ந்த வீரயுகப்பாடல்களைக் குறுகிய காலத்தில் அழிக்கலாம். காலச்செலவில், ஒரு சமுதாயத்தின் சுவை மாறுபடுதல் இயல்பு. மரபுவழிவந்த கலையைத்துய்த்து வரும் சமுதாயம் புதுமையையும் வகைமையையும் நாடிச் செல்கிறது. எளிமையிலிருந்து விரிவையும் (from the simple to the elaborate), குழுவிலிருந்து தனிமையையும் (from the communal to the personal) நோக்கிப் பின்னை வீரயுக இலக்கியம் நகர்கிறது என்பார் பௌரா.

வீரயுகம்பற்றி மேலை விற்பன்னர்கள் சொல்லிய கருத்துகள் தமிழ் அறிஞர்களைக்கவர்ந்தன. கைலாசபதி சங்ககாலத்தை வீரயுகமாக அடையாளம் காண மேலை வீரயுகக் கோட்பாடு தூண்டுகோலாயிற்று. நீண்ட மொழிக் கதைப்பாடல் களேயல்லாமல் ஹோமர், ஹெஸியாத் (Hesiod), சாபோ (Sappho) போன்றவர்கள் பாடியுள்ள சிறு நீதியுணர்த்தும் தன்னுணர்ச்சிப் பாக்களும் வாய்பாடு நடையை (formulaic style)க் கையாளு கின்றன என்று பாரி (Parry) தெரிவித்துள்ளதால் ஈழத்து அறிஞர் புறநானூற்றுக் கவிதைகளின் வீரயுகத்தன்மையை நிறுவ முனைந்தார். என்.கே. சித்தாந்தா (Siddhanta), 1927 இல் தமது இந்திய வீரயுகம் (Heroic Age of India) எனும் நூலில் தமிழ்ப்புறக் கவிதைகள் வேறு மொழிகளில் உள்ள வீரயுகப்பாடல்களோடு ஒப்பிடக் கூடியவை என்று குறிப்பிட்டிருந்தார். வையாபுரியார் தமது காவிய காலத்தில் (1952) சாட்விக் வருணித்துள்ள வீரயுகப்பண்புக் கூறுகள் சில முற்சங்கக் கவிதைகள் காட்டும் சமுதாயத்தில் காணப்படுவதாக அறிவித்திருந்ததும்

கைலாசபதிக்குக் கை கொடுத்தது. இலண்டன் பல்கலைக் கழகத்திற்கு 1958 இல் எட்டுத்தொகை பற்றிய தமது முனைவர் பட்ட ஆய்வேட்டைச் சமர்ப்பித்த ஜே. ஆர். மார் (J.R. Marr), பழந்தமிழ்க் கவிதை, கிரேக்கத் தன்னுணர்ச்சிப் பாக்களைப் போலவே வாய்மொழி மரபினைச் சார்ந்திருக்கலாமென்று கருத்தறிவித்தார். இவர்களையெல்லாம் பின்பற்றி ஆய்வினை மேற்கொண்ட தமிழ் அறிஞரின் தமிழ் வீரயுகக்கவிதை (Tamil Heroic Poetry) எனும் நூல் பழந்தமிழ்ப் பாடல்களும் தொல்காப்பியமும் வாய்மொழி இலக்கியம்பற்றி மேலை ஆய்வாளர்கள் கண்டுள்ள முடிவுகளுக்கு நெருக்கமான சான்றாக அமைந்துள்ளனவென்று வாதிட்டது. முல்லைப்பாட்டின் முதல் முப்பது வரிகளை எடுத்துக்கொண்டு அவற்றில் வரும் சில பெயரடைகள் (noun epithets), வாய்பாடுகள் (formulae) சங்கக் கவிதைகளில் மீண்டும் மீண்டும் வருவதை அவர் சுட்டுவார். நமது அகப்புறப்பாடல்களில் வரும் அகவல்பா கிரேக்கக் காப்பியங்களில் கையாளப்பெறும் அறுசீரடி (hexameter)யைப் பலவகைகளில் ஒத்திருக்கிறது என்பது அவர் கருத்து. தலைசிறந்த சங்கக்கவிஞர்களான கபிலர், பரணர், அவ்வையார், மாங்குடிமருதன் போன்றோரும் கூட ஏனைய கவிஞர்கள் பயன்படுத்தியுள்ள சொற்கள், தொடர்கள், கருக்கள், உவமைகள், உருவகங்கள் ஆகியவற்றை மீண்டும் பயன்படுத்தக் காண்கிறோம். எனவே அவர்களுடைய பாடல்களில் அவர்கள் ஒவ்வொருவரின் தனித்தன்மையைக் காட்டும் சிறப்புக்கூறுகள் ஏதுமில்லை யென்றும் யாவர்க்கும் பொதுவான ஒரு நடை மேலோங்கி அக்கவிதைகள் யாவும் ஒரே பயிற்சிப்பட்டறையில் தோன்றியவையாகத் தெரிகின்றனவென்றும் முடிவுகட்டுவார். ஆநிரை கவர்தல், எதிரியின் நகரை எரித்தல், விருந்துண்டல் போன்ற நிகழ்ச்சிகள் வெல்ஷ் (Welsh), ஐரிஷ் (Irish) வாய்மொழி மரபுகளிலும் காணப்படுகின்றனவென்பார். யாப்பு, கிளவி, கூற்று போன்ற சொற்களெல்லாம் எழுத்தைவிடப் பேச்சோடு அதிகம் தொடர்புடையன. பௌரா குறிப்பிடும் எட்டு வீரயுக இலக்கியக் கூறுகள் தமிழ்ப்புறப்பாடல்களுக்கும் பொருந்தும் என்பார் கைலாசபதி. பழந்தமிழர் கோட்பாடுகளான நாண், பழி, அறன் போன்ற வீரர்க்குரிய பண்புகள் கிரேக்கக் கோட்பாடுகளான அய்தாஸ் (Aidos), நெமஸிஸ் (Nemesis), டைக் (Dike) ஆகியவற்றை

ஒத்திருக்க, சான்றோன் எனும் பண்பு சிறப்புடையாரைக் குறிக்கும் சொல் போன்றே கிரேக்கத்திலும் அகதாஸ் (Agathos) எனும் சொல் உண்டு.

புறநானூறு தமிழ் வீரயுகத்தின் விளைவென்னும் கைலாசபதியின் கருத்தை எல்லாத் தமிழ் அறிஞர்களும் ஏற்றுக்கொண்டார்கள் என்று சொல்லமுடியாது. தெ.பொ. மீனாட்சிசுந்தரனார், அவருடைய இறுதி நூலென்று கருதப் பெறும் தமிழ் இலக்கிய வரலாறு: சங்க காலம் (1981) என்பதில் தமிழ் இலக்கியத்தின் பொற்கால வரலாற்றைச் சுருக்கமாகத் தருகிறார். அக்குறுநூலில் ஆங்காங்கே அவர் சொல்லும் முடிவுகள் கைலாசபதியின் கருத்தை மறுப்பனவாக அமைந்துள்ளன. சங்க இலக்கிய மரபு நீண்ட கதைப்பாடல்களைத் தவிர்த்துச் சிறு தனிப்பாடல்களையே பேணியது. மன்னர்களையும் வீரர்களையும் போற்றும் நீண்ட காப்பியங்கள் சங்க காலத்தில் எழுதப்பெறவில்லை. அக்காலத்தில் கல்வி சிறப்பான நிலையில் இருந்தது. பல வகுப்புகளிலிருந்தும் பல வாழ்க்கைத் துறைகளிருந்தும் தோன்றிய கல்வியறிவு மிக்க கவிஞர்கள் தங்களுடைய சொந்தக் கவிதைகளையாப்பதில் பெரு மகிழ்வடைந்தனர். சான்றோர் கவிதைகள் யாவும் அறிவாற்றல் மிக்கவர்களால் எழுதப்பெற்றவை. அவர்கள் கல்வியறிவற்ற தெருப்பாடகர்கள் (illiterate bards or minstrels) அல்லர். பாடல்களையெழுத அவர்கள் பின் பற்றிய மரபுகளும் நெறிமுறைகளும் அவர்களுடைய பரந்த கல்வியறிவைக் காட்டும். பாணர்களும் சங்ககாலத்தில் தொடர்ந்து பாடியிருக்கலாம். ஆனால் நம் தொகுதிகளில் இடம் பெற்றிருப்பவை பாணரும், அகவன் மகளும் வேலனும் பாடிய வாய்மொழிப் பாடல்கள் அல்ல; அவையெல்லாம் கருத்தாழமும் நுட்பமும் திட்பமும் பெற்றிருப்பதால் கற்றறிந்த புலவர்களால் பாடப்பெற்றவை யென்பது தெளிவு.

சங்கச் சான்றோர்களின் கவிதைகளில் பாணர் பாடல்களின் தாக்கத்தையே பெயரடைகள், வாய்பாடுகள் போன்ற வாய்மொழி இலக்கியத்தின் கூறுகளில் காணலாம் என்பார் தெ.பொ.மீ. சாட்விக்கும் பௌராவும் வீரயுகத்திற்குப் பின்வந்த காலத்தே கவிதையானது எளிமையிலிருந்து விரிவுக்கும்

குழுத்தன்மையிலிருந்து தனித்தன்மைக்கும் உயர்ந்ததென்று கூறியுள்ளனர். வீரயுகம் நீண்ட தொடர் பாடல்களுக்கும் கதைப் பாடல்களுக்குமே சிறப்பிடம் அளித்தது. சங்க காலத்தில் இவை எழுதப்பெறவில்லை. வீரயுகப்பாடல் இறந்தகாலத்தில் வாழ்ந்த வீரர்களின் பழம் வீரச்செயல்களைப் போற்றியது. சங்கப் பாடல்கள் ஆங்காங்கே தொன்மை பற்றிப்பேசுமாயினும் அவற்றுள் பெரும்பாலானவை கவிஞர்கள் காலத்து வாழ்ந்த வீரர்களின் அரிய செயல்கள் பற்றியவை. வீரயுகத்துக் காப்பியங்கள் தலைமுறை தலைமுறையாக எழுதப்படாமல் வாய்மொழியாகச் சொல்லப்பட்டு நாளடைவில் அளவில் கூடிக்கொண்டே சென்றவையாதலால் அவற்றைத் தனிமனிதர்களின் செயல்பாடாகக் கருதாமல் குழுவின் ஆக்கமாகவே கருதுகிறோம். ஆனால் சங்கப்பாடல்கள் யாவும் தனி ஆசிரியர்களால் எழுதப்பெற்றவை. நமக்குக்கிடைத்துள்ள 2381 கவிதைகளுள் 102 கவிதைகளின் ஆசிரியர்கள் பெயர்களே தெரியவில்லை. இதற்குக் காரணம் அவர்களின் பெயர்கள் தாங்கிய ஓலைச்சுவடிகள் அழிக்கப்பட்டுவிட்டமையே. அவையெல்லாம் வீரயுகக் கவிதைகள் போன்று தனி ஆசிரியர்களற்ற அனாமதேயக்கவிதைகள் அல்ல.

சங்கச்சான்றோர்களின் படைப்பாற்றலின் சிறப்புக் கூறுகளை அவர்தம் கவிதைகள் வெளிப்படுத்துவதையும் தெ.பொ.மீ சான்றுகளோடு தெளிவாக்குவார். கபிலருடைய கவிதை ஒன்றை மாமூலனார் கவிதையென்று கருத வழியில்லை; பாலை பாடிய பெருங்கடுங்கோ போல் வேறு கவிஞர்கள் எழுதுவதில்லை. கலித்தொகை, பரிபாடல், திருமுருகாற்றுப்படை ஆகியவற்றை நீக்கிவிட்டுப்பார்த்தோமானால் எஞ்சிய 2209 பாடல்களும் சங்ககாலத்தைச் சார்ந்தவை என்பதில் ஐயமில்லை. இவற்றுள் 1705 அகப்பாடல்களாகும். கைலாசபதியின் கணக்குப் படியும் 391 பாடல்களே வீரர்களையும் வள்ளல்களையும் மற்றையோரையும் குறிப்பவை. இது சங்கப்பாடல்களில் 70 விழுக்காட்டிற்கு மேலானவை வீரர்களைப்பற்றியவையன்று என்பதைத் தெளிவாக்கும். அவையெல்லாம் தலைவன் தலைவி போன்றோரின் அகவுணர்வுகள் பற்றிப் பேசுபவை.

சான்றோர் வாய்பாட்டுத் தொடர்களைப் பயன்படுத்தும் போதும் ஆழ்ந்த பொருளைத் தருவதைப் பல கவிதைகளில்

காணலாம். வீரயுகக்கவிதையில் முற்றும் இல்லாத ஐந்திணை மரபு சங்கக்கவிதையில் மட்டுமே உள்ளது. இம்மரபால் சான்றோர் கருத்துகளைச் சுருங்கச் சொல்லி விளங்க வைக்க முடிந்தது. ஒரு மன்னனின் வீரத்தையும் வள்ளன்மையையும் பாராட்டும்போது கூடச் சான்றோர் பாணப்பாடல் மரபிலிருந்து வெகு தொலைவு முன்சென்று விட்டனரென்பதற்கும் ஏராளமான சான்றுகள் உண்டு.

சங்க இலக்கியங்களை ஆங்கிலத்தில் மொழிபெயர்த்து அவற்றிற்கு உலக இலக்கிய அரங்கில் இடம் பெற்றுத்தந்த ஏ.கே. ராமனுஜனும் கைலாசபதியின் முடிவிலிருந்து மாறுபடுவதை அவரது காதலும் வீரமும் பற்றிய கவிதைகள் (Poems of Love and War) எனும் நூலின் பின்னுரை (Afterword) தெளிவாக்குகிறது. அவரும் சான்றோர் கவிதைகளின் மூலம் கற்றறிந்த புலவர்களால் அவை பாடப்பெற்றவையென்பதையும் பாணர், விறலியர், கூத்தர் போன்றோர் பாடல்களில் நாடகப் பாத்திரங்களாகவே வருகின்றார்களென்றும் பாடல்கள் பல அவர்களின் கூற்றுகளாகவரினும் அவற்றையெழுதியவர்கள் தனிப் பெயர் கொண்ட புலவர்களேயென்றும் எடுத்துக் காட்டுவார். சங்கப் பாடல்கள் காட்டும் தொழில் நுணுக்கம் அவை வாய்மொழிக் காப்பியங்களைப் போல் விரைந்து பாடப்பட்டவையல்ல என்று முடிவெடுக்கப் போதுமானதாகும். ஒரு புலவர் பயன்படுத்திய தொடரையோ வரியையோ இன்னொரு புலவர் பயன்படுத்தும்போது அவர் செய்கின்ற மாற்றம் கவனத்திற்குரியது. 'ஆசாகு எந்தை யாண்டுளன் கொல்லோ?' எனும் வரி இரண்டு இரங்கற் பாக்களிலும் இரண்டு அகப்பாடல்களிலும் வருமாயினும் அதன் சூழலிலும் பொருள் வெளிப்பாட்டிலும் கவிஞர்கள் பெரு மாற்றங்கள் செய்து விடுகிறார்கள். பழம் உரையாசிரியர்கள் சங்கக் கவிதைகளின் பொருளைமட்டும் சொல்லிச் செல்லாமல் அவற்றின் இலக்கணக் கூறுகளையும் ஆராய்ந்து அவற்றின் தனித் தன்மையைப் புலப்படுத்துகிறார்கள். ஆனால் கைலாசபதி ஒரு கவிதையையாவது கவிதையென்ற முறையில் விளக்கமாகப் பார்க்கவில்லையேயென்று ராமானுஜன் வருந்திச் சுட்டுவார். பல புறநானூற்றுப்பாடல்கள் மறைந்துவிட்ட ஒரு காப்பியத்தி லிருந்து பெறப்பட்ட துண்டுகள் (fragments from a lost epic) என்ற

கைலாசபதியின் கருத்தை மறுக்கும் ராமானுஜன் ஒவ்வொரு புறநானூற்றுப் பாடலும் கலை நுட்பத்தோடு முழுமை பெற்றவை என்பார் (The single poems are too well-formed and artistically climaxed to be fragments, *ப.294*).

புறநானூற்றுப் பாடல்கள் மதிநுட்பம் நூலோடுடைய பெரும் புலவர்களால் எழுதப்பெற்றவை; அவை வாய்மொழி மரபைச் சார்ந்தவை அல்ல. தமிழ்ச் சமுதாய, இலக்கிய வரலாற்றில் வீரயுகம் என்பது சங்க இலக்கியங்களுக்குப் பல நூற்றாண்டுகளுக்கு முன்னதாக இருந்திருக்க வேண்டும் என்பதைப் புறநானூற்றுப் பாடல்களும் ஏனைய சங்க இலக்கியங்களும் காட்டும் பண்பாட்டு முதிர்ச்சியிலிருந்து அறியலாம். கிரேக்க வீரயுகப்பாடல்கள் சுட்டும் வாழ்க்கை நோக்கு சங்கச்சான்றோர் கவிதைகள் சுட்டும் வாழ்க்கை நோக்கிலிருந்து வேறுபட்டது. மனிதவாழ்வின் எல்லாக் கூறுகளையும் நுட்பமாகப் பார்த்து அவைபற்றி ஆழமாகச் சிந்தித்துக் கலைநுணுக்கத்தோடு முதிர்ந்த அறிஞர்களால் எழுதப்பட்டவற்றை வாய்மொழிப் பாடல்களில் ஓரிரு கூறுகள் இருப்பதால் வீரயுகப் பாடல்கள் என்று அடையாளம் காண்பது தவறாகும். புறநானூற்றில் புலவர்கள் 'அம்சொல்நுண்தேர்ச்சிப் புலவர்' என்றும் 'புலன் உழுது உண்மார்' என்றும் அழைக்கப் படுவதிலிருந்து அவர்கள் செய்யுள் யாப்பது பற்றிப் பெற்றிருந்த முதிர்ந்த சிந்தனையை அறியலாம். ஏனைய செவ்வியல் மொழிகளின் தொல்பழங்கவிதைகளினின்று அவை வேறுபட்டு நிற்கும் சிறப்பு கடந்த இருபது முப்பது ஆண்டுகளில் மேலை இலக்கிய வல்லுநர்களால் உணரப்பட்டு அவர்தம் நூல்களிலும் கட்டுரைகளிலும் ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்டுவருகிறது.

புறநானூற்றுப் பாடல்கள் குழுப்பாடல்களோ அனாமதேயப் பாடல்களோ அல்லவென்பதற்கும் தனிக் கவிஞர்கள் தங்கள் ஆளுமையையும் படைப்பாற்றலையும் முத்திரை பதித்துள்ளனர் என்பதற்கும் பல சான்றுகளைக் காணலாம். கவிதையாக்கம் பற்றியும் பிற கவிஞர்களின் திறன் பற்றியும் பேசும் கவிஞர்களும் உண்டு.

'அமரர்ப் பேணியும், ஆவுதி அருத்தியும்' என்று தொடங்கும் ஔவையின் பாடல்

. . . . . .

இமிழ்குரல் முரசின் எழுவரொடு முரணிச்

சென்றமர் கடந்து நின்னாற்றல் தோற்றிய
அன்றும் பாடுநர்க்கரியை யின்றும்
பரணன் பாடினன் மற்கொல் - மற்று நீ
முரண் மிகு கோவலூர் நூறி, நின்
அரண் அடு திகிரி ஏந்திய தோளே! (புறநானூறு 99)

என்று கோவலூர் எறிந்த அதியமான் நெடுமான் அஞ்சியைப் போற்றும் போது அவன் புகழ்பாடுதல் புலவர்க்கு எளிதான செயல் அன்றென்றும் அவனைச் சிறப்பாகப் பாடிய பெருமை பரணனுக்கு உண்டென்றும் கூறும்.

சேரன் மாந்தரஞ் சேரல் இரும்பொறையைப் பொருந்தில் இளங்கீரனார் பாடிய பாட்டு ஒரு கவிதை படைத்தலில் உள்ள இடர்ப்பாடுகள் பற்றிப்பேசும்.

முதிர் வார் இப்பி முத்த வார் மணல்
கதிர் விடு மணியின் கண் பொரு மாடத்து,
இலங்கு வளை மகளிர் தெற்றி ஆடும்
விளங்கு சீர் விளங்கில் விழுமம் கொன்ற
களம் கொள் யானை, கடுமான், பொறைய!
விரிப்பின் அகலும், தொகுப்பின் எஞ்சும்;
மம்மர் நெஞ்சத்து எம்மனோர்க்கு ஒரு தலை
கைம்முற்றல, நின் புகழே, என்றும்;
ஒளியோர் பிறந்த இம்மலர் தலை உலகத்து
வாழேம் என்றலும் அரிதே - தாழாது
செறுத்த செய்யுட்செய் செந் நாவின்
வெறுத்த கேள்வி விளங்கு புகழ்க்கபிலன்
இன்று உளன் ஆயின் நன்றுமன் என்ற நின்
ஆடுகொள் வரிசைக்கு ஒப்ப,
பாடுவல் மன்னால், பகைவரைக் கடப்பே (புறநானூறு 53)

முற்றி நீண்டசிப்பிக்கண் முத்துப்போலும் வெளிய ஒழுங்குபட்ட மணற்கண் ஒளிவிடுகின்ற மணிகளால் கண்ணைப் பொருகின்ற மாடத்திடத்து விளங்கிய வளையையுடைய மகளிர் தெற்றி விளையாடிக் கொண்டிருக்கும் விளங்கிய சீர்மையை யுடைய விளங்கிற்குப் பகைவரால் வந்த இடும்பையைத் தீர்த்த, போர்க் களத்தைத் தனதாக்கிக் கொண்ட, யானையையும் விரைந்த குதிரையையும் உடைய பொறைய! விரித்துச் சொல்லில் பரக்கும்; தொகுத்துச் சொல்லில் பொருள் ஒளிவுபடும். ஆதலான் மயக்கம்

பொருந்திய நெஞ்சையுடைய எங்களுக்கு உன்னுடைய புகழ் ஒருநாளும் ஒரு தலையாக முடியா; கல்வியால் விளக்க முடையோர் பிறந்த இப்பெரிய இடத்தையுடைய உலகத்தின்கண் பாடாதிருத்தலும் கூடாது. விரைய, பல பொருளையும் அடக்கிய செய்யுளைச் செய்யும் செவ்விய நாவினையும் மிக்க கேள்வியையும் விளங்கிய புகழையுமுடைய கபிலன் இன்று இருப்பானாகில் நன்று. அது பெற்றிலேனென்று சொல்லிய உன்னுடைய வெற்றி கொண்ட சிறப்பிற்குப் பொருந்தப் பாடுவேன் என்று மன்னனுக்குப் பொருந்தில் இளங்கீரனார் உறுதிமொழி தருவார். கபிலனைப்போல் பாடமுடியாமல் போயினும் சேரனின் புகழைக் கவிதையில் விரித்துத் தருதல் இயலாத செயலாயினும் சுருங்கத்தருதல் முறையற்றதாயினும் சேரனின் வெற்றி புலவரை மயங்கச் செய்யும் பாடு பொருளாயினும் அறிஞர் நிறைந்த இடத்தில் வாழும் புலவர் கவிதை எழுதேன் என்று கைவிரித்தல் சரியாகாதாதலால் முடிந்த அளவு முயன்று பாடுவேன் என்று கூறும்போது அவருடைய அடக்கம் வெளிப்படுவதோடு அவர் கவிதையாக்கம் பற்றிய அறிவு மிகவுடையாரென்பதும் கவிதை கூர்த்தமதியின் சிந்தனை விளைவாக எழுவதென்பதை உணர்ந்திருந்தாரென்பதும் புலப்படும்.

மலையமான் திருமுடிக்காரியை மாறோக்கத்து நப்பசலையார்,

. . . .

வல்லேம் அல்லேம் ஆயினும், வல்லே
நின்வயின் கிளக்குவம் ஆயின், கங்குல்
துயில் மடிந்தன்ன தூங்கு இருள் இறும்பின்,
பறை இசை அருவி, முள்ளூர்ப் பொருந! –
தெறல் அரு மரபின் நின் கிளையொடும் பொலிய,
நிலமிசைப் பரந்த மக்கட்கு எல்லாம்
புலன் அழுக்கற்ற அந்தணாளன்
இரந்து செல் மாக்கட்கு இனி இடன் இன்றி,
பரந்து இசை நிற்கப்பாடினன்; அதற் கொண்டு
சினம் மிகு தானை வானவன் குட கடல்,
பொலம் தரு நாவாய் ஓட்டிய அவ்வழி,
பிறகலம் செல்கலாது அனையேம் அத்தை,
இன்மை துரப்ப, இசைதரவந்து, நின்

வண்மையின் தொடுத்தனம், யாமே. . .

. . . . (புறநானூறு 126)

என்று போற்றும்போது கபிலர் கவிதையைப் பாராட்டும் முகத்தான் கவிதைத் தொழின் அருமையைச் சுட்டிக்காட்டுவார். இராப் பொழுது ஓரிடத்தே உறங்குவது போன்ற செறிந்த இருளையுடைய சிறுகாட்டையும் பறைபோன்று ஒக்கும் அருவியையுமுடைய முள்ளூர்க்கு வேந்தே! ஒன்றைக்கற்றறிவே மாயினும் அறியேமாயினும் விரைய நின்னிடத்துப் புகழைச் சொல்லுவேமானால், அழிக்கமுடியாத நின் சுற்றத்துடனே பெருக, நிலத்திலுள்ள மாந்தர் யாவரினும் மாசற்ற அறிவுடைய அந்தணாளன் (கபிலன்) இரந்து செல்லும் புலவர்க்கு இனி இடமில்லையாக உன்புகழ் நிற்கப் பாடினான். சினமிக்க படையையுடைய சேரன் மேல் கடல் பொன்னைத்தரும் நாவாய் செலுத்திய பொழுது வேறு மரக்கலங்கள் செல்ல முடியாதவாறு போல் அவன் பாடிய உன்னை நாங்கள் பாட இயலாதவரானோம். ஆயினும் எமது வறுமை தூண்ட உன்புகழ் கொண்டுவர வந்து நினது வண்மை பற்றிச் சிலசொல்ல முயன்றோம்.

நப்பசலையார் கவிதையாற்றல் மிக்குடையார் என்பதற்கு அவர் கையாளும் 'கங்குல் துயில் மடிந்தன்ன தூங்கு இருள்' என்ற தொடரும் 'வானவன் நாவாய் ஓட்டிய வழியில் பிறகலம் செல்லாது' எனும் உவமையும் 'எங்கள் வறுமை உந்த, உன்புகழ் அழைக்க வந்தோம்' எனும் கருத்தும் போதுமான சான்று களாகும். ஆனால் அடக்கம் காரணமாகக் கபிலனைப்போல் பாட வல்லேன் அல்லள் ஆயினும் நின்வண்மையில் சில தொடுத்தோம் என்று கூறும்போது தன்னையே விமரிசிக்கும் ஆற்றலும் தகவும் உடைய கவிஞர் அவர் என்பதை அறிகிறோம். வீரயுக்த்து வாழ்ந்த பாடகர்க்கு இத்திறன் இருந்திருக்க வாய்ப்பில்லை.

புலவர்கள் அறிவுத் தொழில் மட்டும் அறிந்து உடல்தொழில் செய்யாதவராதலால் மென்மையர் என்னும் கருத்தை விதந்து கூறும் பாடலும் புறநானூற்றில் உண்டு. சேரமான் செல்வக் கடுங்கோ வாழியாதன் கபிலர் கைபற்றி 'மெல்லியவாம் நும் கைகள்' என்று சொல்ல அவர் ஏன் புலவர் கைகள் மெல்லியவை ஆயின என்ற வினாவை எழுப்பி விடை தருகிறார்.

கடுங் கண்ண கொல் களிற்றால்
காப்பு உடைய எழு முருக்கி
பொன் இயல் புனை தோட்டியால்
முன்பு துரந்து சமம் தாங்கவும்
பார் உடைத்த குண்டு அகழி
நீர் அழுவ நிவப்புக் குறித்து
நிமிர் பரிய மா தாங்கவும்
ஆவம் சேர்ந்த புறத்தை தேர் மிசைச்
சாபநோன் ஞாண் வடுக் கொள வழங்கவும்
பரிசிலர்க்கு அருங்கலம் நல்கவும் குரிசில்
வலிய ஆகும் நின் தாள் தோய் தடக்கை
புலவு நாற்றத்த பைந்தடி
பூ நாற்றத்த புகை கொளீஇ ஊன்துவை
கறிசோறு உண்டு வருந்து தொழில் அல்லது
பிறிது தொழில் அறியா ஆகலின் நன்றும்
மெல்லிய பெரும! தாமே நல்லவர்க்கு
ஆர் அணங்கு ஆகிய மார்பின் பொருநர்க்கு
இரு நிலத்து அன்ன நோன்மை
செருமிகு சேஎய்! நிற்பாடுநர் கையே

(புறநானூறு 14)

'தலைவனே! நின் முழந்தாளைப் பொருந்திய பெரிய கைகள் யானையைப் போரிலே முன்னர் ஏவிப் பின்னர் இழுத்துப் பிடிக்க அங்குசத்தைத் தாங்கவும் குதிரையைச் செலுத்துங்கால் அதன் வாரினைப் பிடிக்கவும் தேர்மிசையிருந்து வில்லிலே நாண்பூட்டி அதனைக் கடுகச் செலுத்தவும் பரிசிலர்க்குப் பெறுதற்கரிய அணிகலன்களை வாரி வழங்கவும் வேண்டி யிருப்பதால் உரம் பெற்றிருக்கின்றன. பெண்டிர்க்கு ஆற்றுதற் கரிய வருத்தமாகிய மார்பினையும் உன்னொடு பொருவார்க்குத் துளக்கப்படாமையின் பெரிய நிலம் போன்ற வலியினையுமுடைய முருகனையொத்த பேராற்றல் கொண்டவனே! நின்னைப் பாடுவோருடைய கைகள் ஊனும் துவையும் கறியும் சோறும் உண்டு வருந்தும் செயல் அல்லது வேறு செயல் அறியாதவை யாதலால் பெரிதும் மெல்லியவாயின' என்று கபிலர் கூறும் போது புலவர்களின் வாழ்க்கை முறையின் தனித்தன்மையைச் சுட்டக் காணலாம். அரசன் கையின் வலிய இயல்பு கூறித் தம் கையின் மெல்லிய இயல்பு மட்டும் பேசாது பாடுநர் யாவருடைய கைகளின் மென்மை பற்றியும் அவர்

எடுத்துரைப்பது நோக்கற்பாலது. புலவர் யாவரும் புலன் (அறிவு) உழுது உண்ணும் 'அறிவு ஜீவி'களாதலால் அவர்தம் உடல் கடும்தொழில் செய்யாது மென்மையுற்றிருப்பது இயல்பு எனும் கருத்து கவிதை புனைதலை ஒரு பணியாகக் கொண்ட அறிஞர் குழுவைச் சார்ந்தவர் சங்கச் சான்றோர் என்பதைப் புலப்படுத்தும்.

பாணர் கூற்றாகவும் விறலி கூற்றாகவும் வரும் பாடல்களைக் கொண்டு அவற்றைப்பாடியோரே பாணரும் விறலியரும் ஆவார் என்று முடிவு செய்தல் தவறாகும். இக்கவிஞர்களே தங்களை வெவ்வேறு அகப்புறக்கவிதைகளில் வெவ்வேறு பாத்திரங்களாகப் பாவித்துப் பாடியிருத்தல் கண் கூடு. ஔவையார் பாடல்களில் (1) கவிஞர் பகைப்படையிடம் (2) விறலி பகை மன்னனிடம் (3) கவிஞர் குறுநில மன்னனிடம் (4) தூதுவர் பகைமன்னனிடம் (5) கவிஞர் தன் நெஞ்சிடம் (6) ஒரு விறலி இன்னொரு விறலியிடம் (7) கவிஞர் கவிஞர்களிடம் (8) கவிஞர் நிலத்திடம் (9) கவிஞர் நடுகல்லிடம் (10) போரில் இறந்த பெருவீரனின் தாய் மற்றவரிடம் பேசுவதாக அமைந்துள்ளவை பல.

மதுரைக்கள்ளிற் கடையத்தன் வெண்ணாகனார் ஒரு வள்ளலின் சிறப்பைப் பாடும்போது பரிசில் பெற்று வரும் பாணன் வேறொரு பாணனையும் பாடினியையும் பார்த்துப் பேசுவதாகச் சூழலை அமைத்துக் கொள்கிறார்.

> **கள்ளின் வாழ்த்தி, கள்ளின் வாழ்த்தி**
> **காட்டொடு மிடைந்த சீயா முன்றில்**
> **நாட்[illegible]சருக்கு அனந்தர்த் துஞ்சுவோனே**
> **அவன் எம் இறைவன் யாம் அவன் பாணர்**
> **நெருநை வந்த விருந்திற்கு மற்றுத்தன்**
> **இரும்புடைப்பழவாள் வைத்தனன், இன்று இக்**
> **கருங்கோட்டுச் சீறியாழ் பணையம்; இதுகொண்டு**
> **ஈவதிலாளன் என்னாது, நீயும்**
> **வள்ளி மருங்குல் வயங்கிழை அணிய**
> **கள்ளுடைக் கலத்தேம் யாம் மகிழ் தூங்க**
> **சென்று வாய் சிவந்து மேல்வருக –**
> **சிறுகண் யானை வேந்து விழுமுறவே.**

'பகைவேந்தன் போரில் வீழ்ந்து இறந்தானாகத் தூசி துடைக்காத முற்றத்தின் கண் விடியற்காலத்தே உண்ட கள் மயக்கத்தால்

உறங்குபவனாகிய அவனே எம்முடைய தலைவன்; யாம் அவன் பாணர் ஆவோம். நேற்றுத் தன்பால் வந்த விருந்தினரை ஓம்புதற்காகத் தன் பழைய வாளை ஈடுவைத்தான். இன்று அவனிடம் சென்றால் நின் பாடினிக்கு அணிகலன்களும் உனக்குப் பலகலங்களில் கள்ளும் தருவான். இது உண்மை என்பதற்கு இக்கரிய கோட்டையுடைய சிறிய யாழைப் பணயமாக வைக்கின்றோம்' என்று பாணன் கூற்றாக வருதலால் வெண்ணாகனாரைப் பாணராகக் கொள்ளுதல் தவறாகும். இவர் இயற்றிய அகநானூற்று 170 ஆம் பாடல் தலைவி கூற்றாக அமைவது. தலைமகள் காமம் மிக்க கழிபடர் கிளவியாற் சொற்றதாக வரும் பாடலில் தலைவி அலவனைத் தலைவனிடம் தூது செல்லுமாறு மன்றாடுவாள். "அலவ! என் காதலனிடம் கானலும் கழறாது; கழியும் கூறாது; புன்னையும் மொழியாது; உன்னை விட்டால் எனக்கு வேறுயாரும் இலர். எனவே அவனிடம் சென்று 'நின் உறு விழுமம் களைந்தோள் தன் உறு விழுமம் நீந்துமோ! என்று சொல்ல வேண்டும்" எனும் பொருள்படும் கவிதை பாணர் பாடலாக இருக்க முடியாது.

சோழன் நலங்கிள்ளியைப் பாடிய கோவூர்கிழார் புறநானூற்று 400 ஆம் பாடலில் "தடாரிப்பறையை அறைந்து அவன்புகழ் பரவினேன்; தன் நெடு மனை முற்றத்தில் நின்று இசைத்த எனது தெளிந்த கிணைப்பறையின் ஓசையைக் கேட்டு விரைந்து வந்து எனக்கு உதவினான்" என்பார். இவரே குளமுற்றத்துத் துஞ்சிய கிள்ளிவளவன், நெடுங்கிள்ளி, குராப்பள்ளித் துஞ்சிய கிள்ளி வளவன் ஆகிய பல சோழ மன்னர்களையும் பாடியுள்ளார். மலைவழியில் பாணனை வழிப்படுத்தும் பாணாற்றுப் படைத்துறைப் பாடல்களைப் பாடியுள்ள இவர் தமிழக வரலாற்று நிகழ்ச்சிகளில் பங்கு கொண்டது பற்றியும் அவர் பாடல்களிலிருந்து அறிகிறோம். ஆவூரை முற்றியிருந்த நலங்கிள்ளிக்கும் அடைத்திருந்த நெடுங்கிள்ளிக்கும் இவர் அறிவுரை கூறும் பாடல்கள் இரண்டு. நெடுங்கிள்ளியைக் கண்டு அறம் உடையவன் ஆயின் "இது நின் கோட்டைதானே எனக் கூறிக் கதவைத் திறந்துவிடு; வீரம் உடையவன் என்றால் போர் செய்வதற்காகக் கதவைத் திறந்து எதிர்த்துச் செல்; கதவுகளை அடைத்துக்கொண்டு உள்ளே ஒளிந்திருத்தல் நாணுத்தகவுடைத்து" (44) என்று இடித்துக் கூறுவதாக ஒரு பாடல். இருவரையும் நோக்கி "நீவிர் இருவரும் ஒரு குடிப்பிறந்தவர். ஒருவர் தோற்றாலும் தோற்பது சோழர்

குடியே. இருவரும் வெற்றிபெறல் இயற்கை அன்று. உம்மைக் கண்டு பிறவேந்தர் மெய்ம்மலி உவகை செய்வர் என்பதை உணருங்கள்" (45) என்பார். மலையமான் மக்களைக் கிள்ளி வளவன் யானைக்கால் இட்டுக் கொல்ல முனைந்தபோது கோவூர்கிழார் அவனை அணுகி "நீ புறவின் அல்லல் அன்றியும் பிறதுன்பங்களையும் நீக்கிய மன்னனின் மரபில் வந்தவன். இவர்கள் தம்மைக் கொல்ல வரும் யானையைக் கண்டு மகிழ்ந்து அழுகையை மறந்து நிற்கும் சிறு குழந்தைகள். யாம் சொன்னதைக் கேட்டாய்; உன் விருப்பம்போல் செயல்படுவாய்" என்று அறிவுரை கூறுவார். நலங்கிள்ளியிடமிருந்து உறையூர் புகுந்த இளந்தத்தன் என்னும் புலவனை ஒற்றுவந்தான் என்று நெடுங்கிள்ளி கொல்லப்புகுந்த விடத்து "வள்ளல்களை நினைத்துப் பழுமரம் தேரும் பறவைபோல் அரிய வழி பலவற்றையும் கடந்து போய்த் தாம் வல்லபடி பாடி ஆண்டுப் பெற்ற பரிசிலால் மகிழ்ந்து சுற்றத்திற்குத் தந்து தாமும் பொருளைப் பாதுகாவாது உண்டு மகிழ்ந்து வாழும் பரிசில் வாழ்க்கை பிறர்க்குச் செய்யும் கொடுமை அறியாதது. தம்மோடு போட்டியிடும் பிற புலவர் நாணத் தம் கல்வியால் வென்று உயர்ந்த புகழுடைய மன்னரையொக்கும் சிறப்புடையவர்கள் அவர்கள்" (47) என்று கூறி அப்புலவனைக் காத்தவர் கோவூர்கிழார். இத்தகைய சூழல்களைக் கொண்ட பாடல்களைப் பாடிய அவர் பாணராக இருந்திருக்க முடியாது.

தம்மைப்போரில் இறந்துபட்ட பெருவீரன் ஒருவனின் மனைவியாகப் பாவித்துக் கோவூர்கிழார் பாடும் பாடலும் உண்டு. "சிறிய யாழை இசைத்துக் கேட்டார் நெஞ்சில் விருப்பம் எழுவிக்கும் பாணனே! போர்க்களத்தில் பெருவேந்தன் சினந்தெறிந்தவேல் என் தலைவனுடைய சாந்தணிந்த மார்பில் தைத்து உருவிச் சென்றது. அதனைப்பிடுங்கி அவன் எதிரியின்மேல் செலுத்தியபோது பெரு வேந்தனுடைய களிறுகளெல்லாம் மடப்பிடிகள் நாணுமாறு புறங்காட்டி ஓடின" (308). கல்வியறிவு மிகுந்த கோவூர்கிழார் சொல்லையும் பொருளையும் நுணுகி ஆராய்ந்து பொருளுக்கேற்ற சூழலையும் பாத்திரங்களையும் படைத்துக்கொண்டு அருங்கவிதைகள் எழுதியவர் ; வெறும் வாய்மொழிப்பாடல் பாடிய பாணரல்லர்.

பாணர் கூற்றுகளாக வரும் பாடல்களில் கல்லாடனார், மாங்குடிகிழார், மதுரை நக்கீரர் போன்ற பெரும்புலவர்கள்

பாணர்களாகவே மாறி அவர்தம் விருப்பங்களையும் எண்ணங் களையும் உள்ளவாறு வெளியிடக் காணலாம். கல்லாடனார் அகநானூற்றுப் பாடல்கள் 9, 83, 113, 171, 199, 209, 333 ஆகிய வற்றையும் குறுந்தொகைப் பாடல்கள் இரண்டையும் (260,269) பாடியவர். ஆயினும் புறநானூற்று 371 ஆம் பாடல் "இப்பெரிய உலகத்து எம்மைப்பாதுகாக்கும் வேந்தரைக் காணாமையால் மன்றத்தின்கண் நிற்கும் வேப்பமரத்தின் அடியில் இருந்து பட்டினி கிடந்து அரும்பு மலர்ந்த பூக்களை நாரால் தொடுத்துத் தலைமயிர் அழகுறச் சூடிக் கொண்டு பறையொடு கட்டப்பெற்ற கலங்கள் வைத்த பையை உடையோனாய்ச் சிதைந்த வாயை யுடைய சமைத்தற்கமைந்த பானையைக்கெடாதபடி மெல்ல எடுத்து வைத்துச்சோற்றிற்குரிய அரிசி இல்லாமையாலே வேறு எச்செயலையும் செய்ய விரும்பாது பொருளாசையே கொண்டவனாய் அரிய வழிகள் பல கடந்து முழுமதி போன்ற வாரால் கட்டப்பட்ட என் தடாரிப் பறையை அகன்ற கண்ணதிரும்படி அறைந்து ஆகுளிப்பறையைக் கொட்டிக் கொண்டு களிறாகிய பரிசில்பொருட்டு வந்தேன்" என்று தம்மை வறுமையுற்ற பாணனின் நிலையில் வைத்து மன்னனின் புகழ்பாடுவார்.

மாங்குடிகிழார் மதுரைக்காஞ்சியோடு அகநானூற்றுள் ஒன்றும் குறுந்தொகையுள் மூன்றும் நற்றிணையுள் இரண்டுமாக ஆறு அகப்பாடல்கள் பாடிய அருங்கவிஞர். ஆயினும் புறநானூற்று 372 ஆம் பாடலில் சோழன் குள்முற்றத்துத்துஞ்சிய கிள்ளிவளவன் கருவூர் எறிந்தானைப் "பெருமானே! அழகிய கண்ணையுடைய தடாரிப்பறை அதிரும்படி அறைந்து இசையறிவு நிரம்பப் பெற்றிலேன் ஆயினும் அன்புடன் பரவி நின்னையொப்பவர் இவ்வுலகில் பிறர் இல்லாமையால் பகை மன்னருடைய எயிலிடத்துக் கொண்ட பொருள்களைப் பரிசிலாகப் பெறுதற்பொருட்டு வந்தேன்" என்று பாராட்டிப் பேசுவார்.

மதுரைநக்கீரர் சோழநாட்டுப்பிடவூர்கிழான் மகன் பெருஞ்சாத்தனைக் கண்டு ஒரு கிணைப்பொருநன் கூற்றில் வைத்துப்புறநானூற்று 395 ஆம் பாடலைப்பாடுவார். இவர் அகநானூற்று 36, 78 ஆம் பாடல்களைப்பாடியவர் என்பது மனங் கொளத்தக்கது. "பெரும, ஞாயிற்றின் செங்கதிர் மிகக்

கழிதலால் செறிந்தஇருள்பரவிய மாலைப்போதில் அறத்தாலுண்டாகிய புகழையுடைய சாத்தனுக்குக் கிணைப்பறை கொட்டிப்பாடும் கிணைப்பொருநராகிய நாங்கள் முன்னாள் நண்பகல் காட்டிடத்தே நடந்து வருந்தி அவனுடைய மகனை முன்றில் நின்று வந்துற்றிருத்தலை அறிவிக்குமாற்றால் அரித்த ஓசையையுடைய தடாரியை முழக்க விரைந்து வந்த அவன் மெல்லிய சில சொற்களைச் சொன்னதுமன்றித் தன் மனைப் பொன்போல் மடந்தையாகிய மனையாட்கு என்னைக்காட்டி இவனையும் என்னைப் பேணுவது போல் நல்லுணவு தந்து பேணுக என்று சொன்னான். அதனால் அவனை மறவேன் ஆயினேன்; அவனை நினைத்த நெஞ்சத்தால் பிறரை நினைப்பதிலனாயினேன்" என்று அவர் சொல்லும்போது கிணைப்பொருநனாகவே மாறிவிடுகிறார்.

புறநானூற்றுப்பாடல்கள் போர்க்களத்தே நிகழும் வீர நிகழ்வுகளைப் போற்றுவனவாயினும் நடுகல் வைத்து வீர வழிபாடு செய்யும் மரபினைப் பேசுவனவாயினும் கிரேக்க வீரயுகப்பாடல்களைப் போன்று போர் வெறியையும், அழுக்காறு, பேராசை போன்ற தீக்குணங்களையும் பாராட்டுவன அல்ல. போரின் கொடுமையையும் மடமையையும் எடுத்துரைத்து மன்னர்களைப் போரைத்தவிர்க்குமாறு வேண்டும் பாடல்களும் உண்டு. சேரமான் குடக்கோ நெடுஞ்சேரலாதனும் சோழன் வேற்பஃறடக்கைப் பெருவிறற் கிள்ளியும் படையோடு அழிந்தது கண்டு பாடியனவாக இரண்டு பாடல்கள் உள. இவையிரண்டும் போர்க்களத்தே அனைவரும் ஒருங்கே மாய்ந்ததைக் கூறும் தொகைநிலை எனும் துறையைச் சார்ந்தவை. கழாத் தலையார் பாடல், "போரிலே ஒருவரை யொருவர் வெல்வோமென்று எண்ணி மோதல் எவ்வளவு பேதைமையானது? அரசர் இருவரும் பட்டார்; அவர் கொற்றக்குடைகளும் தளர்ந்தன; புகழ்பெற்ற முரசங்களும் வீழ்ந்தன. போர்க்களம் தமதாக்கிக் கொள்ளுதற்கு உரியோர் ஒருவரின்றிக் கண்டார்க்கு அச்சம் வர உடனேமடிந்தது பூசல். அவர்பெண்டிரும் அவர் மார்பைத் தழுவி அக்களத்தின்கண் கிடந்தார். தேவர்கள் உலகம் நிரம்ப விருந்து பெற்றார். அதனால் உங்கள் புகழ் பொலிவதாக" என்று போரால் விளைந்த அழிவு கூறி அம்மன்னர்கள் அறப்போர் செய்து மாண்டார் ஆதலால் விண்ணுலகு எய்துவர் என்று வாழ்த்திமுடிகின்றது. ஆனால்

பரணரின் பாடல், "மிகப்பலவாகிய யானைகள் அம்பாற் கலங்கிப் படையிடத்துப்பட்டன; வெற்றிப்புகழ் பெற்ற குதிரையெல்லாம் மேலாட்களுடனே அக்களத்தே பட்டன. தேரில் வந்த வீரரெல்லாம் தாம் பிடித்த கேடகம் தம் கண்மறைப்ப மாய்ந்தனர். முரசமெல்லாம் முழங்குவார் இன்மையின் ஒலியின்றிக்கெட்டன. மார்பிலே வேல் பாய இரு பெருவேந்தரும் மாய்ந்தனர். மகளிர் செவ்விய அவலைத்தின்று குளிர்நீர் பாய்ந்தாடும் புது வருவாய் மிக்க ஊர்களையுடைய அவர்கள் இருவருடைய நாடுகளும் இனி என்ன நிலை அடையுமோ?" என்று இரு நாட்டு அழிவையும் பேசும்போது, அவலவுணர்வு மேலோங்கியிருக்கக் காணலாம்.

பரணர் பாடியுள்ள மகட்பாற் காஞ்சிப் பாடல்களில் எல்லாம் அவர் போரினால் நாடு சீரழியும் என்றெண்ணி யெண்ணி ஆறாத்துயர் அடைவது கண்கூடு.

. . . .
களிறுபொரக் கலங்கிய தன்கயம் போலப்
பெருங்கவினிழப்பது கொல்லோ
மென் புனல் வைப்பினித் தண் பணை யூரே
(புறநானூறு 341)

என்று ஒரு பாடலில் மனம் கலங்கும் அவர் இன்னொரு பாடலில் ஊரழியும் என்று மதிற்புறத்தில் சார்த்திய ஏணியும் வருந்திச் சாய்கின்றதே-

வாய்ப்பட இறுத்த ஏணி ஆயிடை
வருந்தின்று கொல்லோ தானே. . . (புறநானூறு 343)

என்று வேதனையை வெளிப்படுத்துவார்.

மதுரை ஓலைக்கடைக் கண்ணம் புகுந்தாராயத்தனாரின் மகட்பாற் காஞ்சிப்பாடலும் இங்கு நினைவுகூரத்தக்கது.

தூர்ந்த கிடங்கின் சோர்ந்த ஞாயில்
சிதைந்த இஞ்சி கதுவாய் மூதூர்
யாங்கு ஆவது கொல்தானே, தாங்காது?
படுமழை உருமின் இரங்கு முரசின்
கடு மான் வேந்தர் காலை வந்து, எம்
நெடு நிலை வாயில் கொட்டுவர் மாதோ;
பொருதாது அமைகுவர் அல்லர் – போர் உழந்து

அடுமுரண் முன்பின் தன்னையர் ஏந்திய
வடிவேல் எஃகின் சிவந்த உண்கண்
தொடிபிறழ் முன்கை இளையோள்
அணி நல் ஆகத்து அரும்பிய சுணங்கே (புறநானூறு 350)

"தூர்ந்துபோன அகழியினையும் தளர்ந்த மதிலுறுப்பினையும் இடிந்தமதிலையுமுடைய பகைவர் செய்த அழிவால் கேடுற்ற பழையவூர் போரைத் தாங்காதாகன் என்னாகுமோ? மேகத்தின் இடிபோல் முழங்கும் முரசினையும் விரைந்து செல்லும் குதிரைகளையுமுடைய வேந்தர்கள் எம்முடைய நெடிய நிலையையுடைய வாயின் கண் சுற்றித் திரிகின்றனர். போர் செய்யாது அடங்குவார் அல்லர். ஆற்றலுடைய தமையன்மார் கையில் ஏந்திய வடித்தவேலின் இலை போல் சிவந்த மைதீட்டிய கண்களை உடைய இளமகளது மார்பின் கண் சுணங்கு தோன்றிப்பரந்துள்ளது" என்று ஊர்நிலைபற்றி இரங்கிப் பாடியுள்ளார்

புறநானூற்றுப்பாடல்களை மேலைநாட்டார் சுட்டுகின்ற வீரயுக இலக்கியங்களோடு ஒப்பிட்டுப்பார்த்தாலும் முருகியல் அணுகுமுறையில் அவற்றின் கவிதைத் தரத்தை நுட்பமாகப் பார்த்தாலும் தமிழ் இலக்கிய வீரயுகம் புறநானூற்றுக்கு மிகமுந்தையதாக இருந்திருக்க வேண்டுமென்பது தெளிவாகும்.

துணை நூல்கள்

மீனாட்சி சுந்தரன், தெ.பொ. தமிழ் இலக்கிய வரலாறு:சங்க காலம், சர்வோதய இலக்கியப் பண்ணை, மதுரை, 1986.

Bowra, C.M. **Heroic Poetry,** Macmillan, London, 1952.

Chadwick, N.K. **Poetry and Prophecy,** Cambridge University Press, Cambridge, 1942.

Hart, George L.III. **The Poems of Ancient Tamil,** University of California Press, Berkeley, 1975.

Kailasapathy, K. **Tamil Heroic Poetry,** Clarendon Press, Oxford, 1968.

Parry, Milman, B. **The Making of Homeric Verse,** Clarendon Press, Oxford, 1971.

Ramanujan, A.K. **Poems of Love and War,** OUP, Delhi, 1985.

5. குறுந்தொகை முதற்பாடல்

குறுந்தொகையின் முதற்பாடலைப் பற்றித் தெ.பொ.மீ. "இந்தப்பாட்டில் தலைவனைப்பற்றியோ, தலைவியைப் பற்றியோ, பிறமக்களைப்பற்றியோ ஒரு குறிப்புமில்லை. மலையைப்பற்றிய குறிப்பு உண்டு. அம்மலையிலுள்ள காந்தட்பூவைப்பற்றிய குறிப்புண்டு. ஆனால் 'சேஎய்' என்றால் முருகன். அவனுடைய செம்மை நிறமே இங்கு நினைவுக்கு வருகிறது.... தலைவனும் தலைவியும் கூடிய பின்னர், தலைவன் தலைவியை அடுத்தடுத்துக் கூடுதற்காகத் தோழியின் துணையைப்பெற, அவள்பின்சென்று முயல்கிறான்.... அவளோடு பேச்சுக் கொடுத்துப் பழக, அழகிய காந்தட் பூங்கொத்து ஒன்றினைக் கையுறையாகத் தருகிறான். தோழி, தலைவியின் போக்கை அறிந்தாலன்றித் துணை செய்ய ஒப்புக் கொள்ளமாட்டாள். ஆனால் கையுறையை வீசி எறிவதோ, பேசாமற் போவதோ பண்பாடாகாது. கையுறையை மறுப்பதற்கு ஏதாவதொரு சாக்குப்போக்குச் சொல்லுதல் வேண்டும். தலைவியின் போக்கை முழுவதும் அறிந்தாலன்றி அவனை அப்புறம் தள்ளி விடவும் ஆகாதல்லவா? எனவே இந்தப்பாடல் கையுறை மறுத்ததாம் .... இந்தப்பாட்டின் கீழ் இன்னொரு பொருளும் குறிக்கப்படுவதுண்டு. தலைவியின் காதலை உணர்ந்த தோழி தலைவனும் தலைவியும் கூடுவதற்கு ஏற்ற ஒரு குறியிடத்தைத் தலைவிக்குக் கூறுகிறாள்.... எனவே இது குறியிடம் கூறியதாகவும் கொள்ளலாம்.... இங்கே குன்றென்றதால் முதற்பொருளும், காந்தளையும் முருகனையும் கூறுதலால் கருப்பொருளும் வந்துள்ளன. இவற்றிலிருந்து உரிப்பொருளாம் கதையை உய்த்துணர வேண்டும்" (தமிழ் இலக்கிய வரலாறு 307) என்று எழுதுவார்.

(i) *அகமா, புறமா?*

கூற்றெச்சமா, குறிப்பெச்சமா?

திப்புத்தோளாரின் குறுந்தொகைப் பாடல் சொற் சிக்கனமும் பொருட்செறிவும் பெற்றுத் திகழ்வது.

செங்களம் படக்கொன்று அவுணர்த் தேய்த்த
செங்கோல் அம்பின் செங்கோட்டு யானைக்

கழல்தொடிச் சேஎய் குன்றம்
குருதிப் பூவின் குலைக்காந் தட்டே.

இப்பாடல் பற்றி இளம்பூரணர், பேராசிரியர், நச்சினார்க்கினியர் ஆகியோர் கூறியுள்ள கருத்துகளும் உ.வே.சா. எழுதியுள்ள உரையும் ஏ.கே.ராமானுஜன் ஆங்கிலத்தில் தந்துள்ள விளக்கமும் இது ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட பொருளை உள்ளடக்கி யுள்ளதைத் தெளிவாக்கும். இதனைத் தோழியின் கூற்றாகக் கொண்டு "பாங்கியிற் கூட்டத்தை விரும்பிய தலைமகன் செங்காந்தட் பூவைக் கையுறையாகக் கொடுத்துத் தோழியின் பால் தன் குறை கூறிய வழி அவள் 'இஃது எமது மலையிடத்தும் உள்ளதாதலின் இதனை வேண்டேம்' என்று மறுத்துக் கூறியது" என்ற அடிப்படையில் உரை வரைவார் உ.வே.சா. "இதனுள் எழுத்து அளவு மிகாமல் குறையாமல் உச்சரிக்க அவ்வழி நின்ற ஓசையால் ஆசிரியம் வந்தவாறு காண்க" என்று இதன் ஓசை நயத்தைப் பாராட்டுவார் இளம்பூரணர். இப்பாடலின் முதல் அடியில் ஒற்று நீக்கிப் பதினொரு எழுத்துகளும் இரண்டாம் அடியில் ஒன்பது எழுத்துகளும் மூன்றாம் அடியில் எட்டு எழுத்துகளும் நான்காம் அடியில் பத்து எழுத்துகளும் வருவதால் இதனுள் 'பலவடியும் வந்தவாறு காண்க' என்றும் உரைப்பார். இக்காலக் கட்டவிழ்ப்புத் திறனாய்வு அணுகுமுறை இப்பாடலின் கட்டமைப்புச் சிறப்பை இன்னும் தெளிவாக்கும்.

கட்டவிழ்ப்புத் திறனாய்வு அணுகுமுறையின் தந்தையென்று டெரிடா (Jacques Derrida)வைச் சொல்ல வேண்டும். அவருடைய பேச்சும் நிகழ்வுகளும் (Speech and Phenomena), இலக்கண இயல் பற்றி (of Grammatology), எழுத்தும் வேறுபாடும் (Writing and Difference) எனும் *1967* இல் வெளிவந்த மூன்று நூல்களில் மொழியும் பொருண்மையும் செயல்படுவது பற்றித் தமது புரட்சிகரமான கருத்துகளை வெளியிட்டார். இவை சசூர் (Saussure) தமது மொழியியல் பற்றிய நூலில் வெளியிட்டிருந்த கருத்துகளுக்கு நேர் எதிரானவை. அன்னார் ஒரு மொழியின் பேச்சு வடிவம் எழுத்து வடிவத்தினும் சிறந்த தென்றும் ஒரு குறியின் பொருண்மை இன்னொன்றிலிருந்து வேறுபடுத்தப்படுவதன் மூலமே அறியப்படுகின்றதென்றும் மொழியில் உள்ளவையெல்லாம் வேறுபாடுகளே (differences

without positive terms) என்றும் தெரிவித்திருந்தார். இக்கருத்துகளின் அடிப்படை தவறு என்று வாதிட்ட டெரிடா பேச்சு மொழியை உயர்த்துவது சரியாகாதென்று கூறி ஏன் எழுத்து மொழி பேச்சு மொழியினும் உயர்ந்ததெனக் கருதப்படக் கூடாதென்ற வினாவை எழுப்பினார். பேச்சு வடிவங்களில் பொருண்மை உடன்பாட்டைக் காண முடியாதென்பதும் அவர் முடிவாகும். மேலைத் தத்துவமும் பண்பாடும் ஒரு மையத்தில், எதற்கும் அளவுகோலாக உதவும் யாவும் கடந்த ஒரு தன்மையின் (metaphysic of presence) இருப்பில், கொண்டிருக்கும் நம்பிக்கை அடிப்படை யற்றதென்று கருத்தறிவித்த டெரிடா அதற்கு ஒலிமையவாதம் (phonocentrism, logocentrism) என்று பெயரிட்டழைத்தார்.

டெரிடா ஒலிமைய மரபிற்கு எதிராக முன்வைத்த கோட்பாடு அவரால் டிஃபெரான்ஸ் (differance) என்று குறிக்கப்பட்டது. இச்சொல் difference, deferment எனும் இரண்டு சொற்களையும் இணைத்துப் பெறப்பட்டு வேறுபாடு + தள்ளிப் போடுதல் எனும் பொருள்தர அமைவது. ஒரு சொல்லின் பொருளை மற்றைய பொருள்களிலிருந்து பிரித்துக் காட்டுவதன் மூலம் பெறவேண்டியிருப்பதால் அது இறுதி வரை தள்ளிப்போடப்படுகின்றது என்பதை வலியுறுத்தவே இச்சொல்லைக் கையாண்டார். 'ஆ' என்ற சொல்லின் அகராதிப் பொருளைப் பார்த்தோமானால் 'பசு' என்ற பொருளும் 'பசு' என்பதற்குப் 'பால்தரும் நாலு கால் விலங்கெ'ன்றும் இன்னொரு பால்தரும் நாலுகால் விலங்கான எருமையினின்றும் வேறுபட்டதென்றும் 'எருமை' என்பதற்குப் 'பால்தரும் நாலுகால் விலங்கு', 'பசுவிலிருந்து வேறுபட்டதெ'ன்றும் முதலில் எடுத்துக்கொண்ட சொல்லின் பொருள் தள்ளிப் போடப்பட்டுக் கொண்டே செல்வதைக் காண முடியும். சொற்கள் நிரந்தரமான, நிலைத்த, குறித்த பொருள்களைத் தராமல் கட்டற்று யாருடைய கட்டுப்பாட்டிற்கும் அடங்காமல் செயல்படும் தன்மையவை என்பது அவர் எண்ணம். ஒரு சொல் ஒரு காலத்தில் தரும் பொருளுக்கு நேர் எதிரான பொருளை இன்னொரு காலத்தில் தரலாம். இதற்குச் சான்றாக நாம் 'நாற்றம்' என்ற சொல்லைக் காட்டலாம். டெரிடா ஒரு நூல் வெளிப்படையாகச் சொல்ல

முயலும் பொருளுக்கு எதிரான பொருளைத் தரும் என்பார். ஒரு நூலைப் படித்துச் செல்லும்போது ஒரு குறிப்பிட்ட கட்டத்தில் அது கூறும் பொருள் பற்றிய தடுமாற்றங்கள், சிக்கல்கள், ஐயங்கள் ஏற்படலாம். இதனை அபோரியா (aporia) என்றழைப்பார்.

ஒரு சமுதாயம் நம்பும் ஏற்றத்தாழ்வுகள் கொண்ட எதிர்நிலைகள் (hierarchical oppositions) யாவும் கற்பிதங்கள் என்பதும் டெரிடாவின் முடிவாகும். இத்தகைய இணைகளில் (pairs) ஒன்றைவிட மற்றொன்று உயர்ந்ததென்று சொல்வதும் பொருளற்றதாகும். பேச்சு - எழுத்து, ஆண்-பெண், நன்மை - தீமை பகல்- இருட்டு போன்ற இரட்டைகள் இதற்கு நல்ல எடுத்துக்காட்டுகளாகும். ஒரு சொல்லாடல் இவற்றுள் ஒன்றை உயர்த்திப் பேசும்போது ஆசிரியர் அறியாமலேயே இன்னொன்று உயர்த்தப்படலைப் பார்க்க முடியும் என்பார் டெரிடா.

இருபதாம் நூற்றாண்டில் நிகழ்ந்த மைய இழப்புப் பற்றிய டெரிடாவின் பேச்சும் குறிப்பிடத்தக்கது. (1) உலகப் படைப்புகளின் கொடுமுடி மனிதன் (2) அவன் மிகுந்த பண்பாடுள்ள உயிரினம் (3)அவன் செயல்களால் உலகில் விளைவது தொடர்ந்த முன்னேற்றமே (4) ஐரோப்பாவின் வெள்ளை இன நாகரிகமே ஏனைய நாகரிகங்களுக்கெல்லாம் அளவுகோலாகும் தன்மையது என்பன போன்ற மரபு வழிவந்த நம்பிக்கைகளெல்லாம் இந்நூற்றாண்டில் நடந்த முதலாம் உலகப்போர், ஆயிரமாயிரமாக யூதர்கள் கொல்லப்பட்டது போன்ற வரலாற்று நிகழ்ச்சிகளால் தகர்க்கப்பட்டன. இடமும் காலமும் நிலைத்த முழுமைகள் (absolutes) எனும் கருத்தும் ஐன்ஸ்டீனின் சார்பியல் கோட்பாட்டால் (theory of relativity) பொய்ப்பிக்கப்பெற்றது. அளவைகள் யாவும் ஒன்றையொன்று சார்ந்ததன்றித் தனிநிலை இயல்புகள் உடையன அல்ல என்பது அவரது ஆய்வு முடிவாகும். எனவே நாம் வாழ்வது மையமற்ற பிரபஞ்சமென்றும் எனினும் இதனால் நாம் அஞ்ச வேண்டிய தில்லையென்றும் மையமற்ற உலகில் அச்சமின்றி நுழைந்து விடுதலையாக, விளையாட்டாகச் செயல்படலாமென்றும் டெரிடா அறிவுறுத்துவார்.

அமைப்பியல்வாதிகள் மொழியானது வாழ்க்கையை, உலகைப் பிரதிபலிப்பதோடல்லாமல் அதற்கு உருவமும் கொடுக்கிறது (Language shapes reality) என்பர். டெரிடா யதார்த்தம் என்பது பனுவலில் காணப்படுவதே (Reality itself is textual) என்றும் பனுவலுக்கு வெளியே ஒன்றும் வாழ்வதில்லை (There is nothing outside of the text) என்றும் கருதுவார். அவர் தமது கட்டுரைகளில் ஸ்பினோசா, ரூசோ, நீட்சே போன்ற தத்துவ மேதைகளின் நூற்களைக் கட்டவிழ்ப்புத் திறனாய்வுக்கு உட்படுத்தி அவற்றிலுள்ள அகமுரண்பாடுகளைச் சுட்டிக் காட்டுவார். அவை எவ்வாறு தாம் கூறவந்த கருத்திற்கு நேரெதிரான கருத்தைச் சொல்லுகின்றன என்பதை வெளிப்படுத்துவது அவர் வாசிப்பின் நோக்கமாகும்.

கட்டவிழ்ப்பு (deconstruction) என்பது அழிப்பதோ (destruction) மீட்டுருவாக்கம் (reconstruction) செய்வதோ அன்று. ஒரு நூல் தன்கட்டைத் தானே குலைத்துக் கொள்ளுதலைக் காட்டுதலே கட்டவிழ்ப்பு அணுகுமுறையின் நோக்கமாகும். நூல் இப்பொருள் தருதலை ஆசிரியனே அறிந்திருக்கமாட்டான். கட்டவிழ்ப்புத் திறனாய்வாளர்கள் ஒரு பனுவலை அது தன்னையே அறிந்துகொள்ளாத வகையில் நாம் அறிந்து கொள்ள, அதற்கு எதிராக, அதைப்படிப்பதே தங்கள் செயல்பாடும் நோக்கமும் ஆகுமென்பர். ஓர் ஆசிரியன் கையாள முடிந்த மொழியின் கூறுகள், கையாள முடியாத மொழியின் கூறுகள் ஆகியவற்றிற்குள்ள, ஆசிரியரே உணர்ந்திராத ஓர் உறவைக் கண்டறிய இத்தகைய வாசிப்பு முயலவேண்டும் என்றும் வெளிப்படையாகத் தெரியாததை அது பார்வைக்குக் கொண்டுவரவேண்டுமென்றும் கூறுவார் டெரிடா.

குறுந்தொகையின் முதற்பாடல் சட்டகத்திற்குள் சட்டகமாக மூன்று கட்டமைப்புகள் கொண்ட கவிதை யென்று கூறிக்கீழ்க் கண்டவாறு ஆங்கிலத்தில் மொழிபெயர்ப்பார், ஏ.கே.ராமானுஜன்:

What Her Girl Friend said
To him, refusing his gift of red flowers
Red is the battlefield

as he crushes
the demons,
red his arrow - shafts,
red the tusks
of his elephants:
this is the hill
of the Red one
with the whirling anklets,
the hill of red glory lilies,
flowers of blood.

திப்புத் தோளாரின் கவிதை தரும் பொருள் மூன்று விதமானதென்றும் அவை மூன்று வெவ்வேறு பெரும்பிரிவு இலக்கிய வகைமைகளைச் சார்ந்தவையென்றும் ஏ.கே. ராமானுஜன் விளக்குவார்.

கவிதையை மேலெழுந்தவாரியாகப் பார்க்கும்போது அதில்வரும் வருணனை ஒருபோர் பற்றிய கவிதையில் ஒரு தலைவனது புகழ்பாடும் பொருள் தருவது. குறிஞ்சிநிலத் தலைவனும் போர்க்கடவுளுமாகிய சேயோன் அல்லது முருகனைப் பற்றியும் அரக்கர்களைப் பற்றியும் வரும் குறிப்பு அதனை ஒரு சமயக்கவிதையாக்கும். தோழி தலைவனிடம் செந்நிற மலர்களாகிய கையுறையை மறுத்துக் கூறியது என்று கொடுக்கப்பட்டிருக்கும் கவிதைத் தலைப்பு மூன்றாவது கவிதைச் சூழலைத் தருகிறது. தோழி சேயோன் குன்றத்தில் செம்மலர்கள் மிகுதி என்று சொல்லும்போது முருகனென்னும் தெய்வத்தைப் பாராட்டவில்லை; தலைவன் காதலின் அடையாளமாகக் கொடுக்கும் மலர்களை வேண்டாமென்று மறுப்பதே அவள்நோக்கம். அவளோ தலைவியோ அப்பூக்களைப் பெற்றுக் கொண்டால், அது அவனைக் குறித்த இடத்தில் பார்ப்பதற்கு ஒப்புக் கொண்டதாகும். மலையைப் பின்னணியாகக் கொண்ட ஒரு குறிஞ்சிக் கவிதை இது; தோழி தலைவனைச் சீண்டுவதற்காகக் காதல் நிறைவுறுவதைத் தள்ளிப்போடுகிறாள். இவ்வாறு ஒரு சமயக்கவிதையினுள் ஒரு போர்க்கவிதையும் அது ஒரு காதல் கவிதையினுள்ளும் அமைந்திருக்கக் காணலாம். மூன்று பெரும் கவிதை வகைமைகள் இங்கு ஒன்றுக்குள் ஒன்றாய் இணைந்துள்ளன.

பழைய செவ்வியல் கவிதையில் இத்தகைய சமயக் குறிப்புகள் அகப்பாடல்களில் இடம்பெற்றுக் காமவுணர்வைத் தூண்டும் பணியைச் செய்கின்றன; காதல் விளையாட்டின் ஒரு கூறாக அவை அமையும். சில புறப்பாடல்களில், ஒரு தலைவன் ஒரு தெய்வத்தோடு ஒப்பிடப்பெற்று அத்தெய்வத்தின் பெருமை வெளிப்படையாகப் பேசப்படுகின்றது. பின்னைய செவ்வியல் கவிதையில் இதற்கு நேர்மறையான முறை இடம்பெறுகிறது. காதல், போர்க்குறிப்புகள் சமயவுணர்வைத் தூண்டப் பயன்படுகின்றன. சூழல்கள், குறிப்பான்கள் எல்லாம் ஒரு மூலத் தொகுதியிலிருந்து பெறப்படுகின்றன. அவை வடிவிலல்லாமல் குறிப்பு நுட்பத்தில் மாறுபடும். பின்னணிச் சட்டகங்கள் கவிதைகளை மாற்றுகின்றன (ஏ.கே.ராமானுஜன், 78-79).

திப்புத்தோளாரின் பாடற்பொருள் அகத்திணையைச் சார்ந்திருக்க, அது பயன்படுத்தும் காட்சியுருவில் புறத்திணைப் பொருள்களே மேலோங்கியிருக்கும் முரண்பாடும் நோக்குதற் குரியது. செங்கோல் அம்பும் செங்கோட்டு யானையும் உடைய முருகன் போர்க்களத்தே அவுணரைக் கொன்று அழித்து அவரது குருதியால் அது செந்நிறமாகச் செய்த காட்சி படம் பிடித்துக் காட்டப்படுகின்றது. அகத்திணைக்குரிய பொருளாகக் காந்தள் மலர் மட்டுமே சேர்க்கப்படுகிறது. அம் மலரும்கூடக் குருதி வண்ணம் பெற்றதாகச் சொல்லப்படுகிறது. முருகன் காதற் கடவுளாகவும் போர்க்கடவுளாகவும் போற்றப்பட்டிருப்பினும் அவனது இளமையும் அழகும் பேசப்படாமல் அவனது போர் வெற்றியும் போரில் அவனுக்குத் துணைபுரிந்தவையும் விதந்து கூறப்படுகின்றன வென்பதும் நோக்கற்பாலது. ஆயினும் ராமானுஜனின் ஆங்கில மொழிபெயர்ப்பு, "What her girl friend said to him refusing his gift of red flowers" என்று அறிமுகப்படுத்தப் பெறுவதால் அப்பாடலின் பொருள் எல்லை மிகவும் குறுகி விடுகிறது.

அகப்புறப் பாகுபாடு, பொருள்பாகுபாடு மட்டு மல்லாமல் தமிழ்க் கவிதையிலும் பண்பாட்டிலும் பரக்கக் காணப்படும் எதிர் இரட்டை (paired opposition) ஆகுமென்றும் இவ்வினவகை இரண்டும் சூழலாலும் ஒப்பீட்டு வேறுபாட்டாலும் ஒன்றுக்கொன்று உறவுடையனவென்றும்

சுட்டிக்காட்டும் ராமானுஜன் அவற்றின் தமிழ் அகராதிப் பொருள்களைப் பட்டியலிடுவார்:

அகம்	புறம்
1. உள்ளே	வெளியே
2. இதயம், மனம்	வெளிப்புற உடல் உறுப்புகள்-முதுகு, கைகள், பக்கம் போன்றவை
3. தான்	பிறர்
4. உறவினர்	உறவற்றோர்
5. வீடு, குடும்பம்	வீட்டுக்கு வெளிப்புறம்
6. ஊருக்குள், மக்கள் உறைவிடம்	நெருங்கிய குடியிருப்பு அல்லாத பகுதி-காடு, பாலைவனம் போன்றவை.
7. நிலம்	தள்ளியுள்ள கடல்
8. காதல் கவிதைகள் மாந்தரோ, இடங்களோ காதல் பெயர்களால் சுட்டப்பெறாதவை	போரைப்பற்றிய கவிதை, ஐந்திணை ஒழுக்கத்திற்குப் புறம்பான காதல் பற்றிய கவிதை, பெயர் சுட்டப் பெறும். மனிதர்கள், இடங்கள் பற்றிய கவிதை.
9. அகத்திற்கேற்ற நடைமுறை விதிகள்	புறத்திற்கேற்ற நடைமுறை விதிகள்

(ஏ.கே.ரா. 262)

அகப்பாடல்கள் வெளியிலிருந்து உள்ளேயும் புறப் பாடல்கள் உள்ளிருந்து வெளியேயும் செல்வன. குறிஞ்சிப் பாடல்கள் நினைவிலோ, கற்பனையிலோ வெளி உடலிலிருந்து இதயத்திற்கும் நெய்தற் பாடல்கள் கடலிலிருந்து நிலத்திற்கும், முல்லைப்பாடல்கள் போர்க்களத்திலிருந்து இல்லத்திற்கும், பாலைப்பாடல்கள் நினைவில் பாலை நிலத்திலிருந்து வீட்டிற்கும் உண்மையில் வீட்டிலிருந்து பாலை நிலத்திற்கும் மருதப்பாடல்கள், ஊர்ப்புறத்தில் வாழும் உறவினளல்லாத பரத்தையிலிருந்து இல்லம், மனைவி, உறவினர் நோக்கியும் நகருகின்றன. ஒத்த தகைமையுடைய தலைவன், தலைவியரின் காதலையே அகம்பேசும். பொருந்தாக் காதல், வீரர்களின் வாழ்வு, இறப்பு, அவர்கள் நிலம், குடி, பகைவர், கவிஞர்பால்

கொண்டுள்ள உறவுகள் எல்லாம் புறத்தின்பாற்படும். தமிழ் உலகம் குடும்பம் அல்லது இல்லம் என்றும் நாடு அல்லது வெளியுலகம் என்றும் இரண்டாகப் பிரிந்திருந்தது. அகத்தில் முதன்மையிடம் பெண்களுக்கும் புறத்தில் முதன்மையிடம் ஆண்களுக்கும் தரப் பெற்றது. அகப்பாடல் தொகுப்பாகிய குறுந்தொகையில் 62 பாடல்கள் தலைவனுக்கும் 180 பாடல்கள் தலைவிக்கும் 140 பாடல்கள் தோழிக்கும் 14 பாடல்கள் செவிலி, பரத்தை போன்ற பிற பெண் பாத்திரங்களுக்கும் ஒதுக்கப்பட்டுள்ளன. புறப்பாடல் தொகுப்பாகிய புறநானூற்றில், விரல்விட்டு எண்ணக் கூடியவையே பெண்களால் பேசப்படுவன; தாய், மனைவி, போரில் கணவனை இழந்த கைம்பெண் போன்ற பெண் பாத்திரங்களைப் பற்றிப் பேசுபவை பதினெட்டே பாடல் களாகும். பல அகப்பாடல்களில் ஒரு பெண்ணின் உடல் அழகு நுட்பமான முறையில் அவளது கூந்தல், மார்பகம், நுதல், இடை, தழை உடை, வளையல், பற்கள், கண்கள் பற்றிய ஓரிரு குறிப்புகளால் உணர்த்தப்படுகிறது. பெண்ணின் உடல் அழகை முழுமையாக விளக்கமாகக் கவிஞர் பேசுவதில்லை. தலைவனின் உடல்தோற்றம் பற்றி அதிகமாகச் சொல்லப் படுவது கிடையாது. அவனைவிட, அவனது நாடு, உடைமைகள் பற்றிய வருணனைகளே மிகுதி. அவனுடைய வேல், குதிரை, தேர், மாலை, கழல், விரிந்த மார்பு ஆகியவை பற்றி அறிகிறோம். அகப்பாடல்களில் ஆண்மகனின் முதிய தாயாகப் பெண் தோன்றுவது அரிது. புறப் பாடல்களிலேயே போர் மறவனின் பெருமை மிகு தாய்மார்களின் குரலைக் கேட்கிறோம் (ஏ.கே. ராமானுஜன், 268 - 69).

அகத்திணைக்கும் புறத்திணைக்கும் வேறுபாடுகள் இருப்பினும் அவை ஒன்றையொன்று சார்ந்திருப்பதை, ஒரு நாணயத்தின் இரு பக்கங்களாக இருப்பதைத் தொல்காப்பிய நூற்பாக்கள் சுட்டிக்காட்ட, உரையாசிரியர்கள் அந்நூற்பாக் களின் அடிப்படையில் விளக்கங்களை அளித்துள்ளனர்.

குறிஞ்சி, முல்லை, மருதம், நெய்தல், பாலை, பெருந்திணை, கைக்கிளை எனும் அகத்திணை ஏழிற்கும் முறையே வெட்சி, காஞ்சி, உழிஞை, வஞ்சி, தும்பை, வாகை, பாடாண் என்பன புறமாம் என்பதைத் தொல்காப்பியர்,

வெட்சி தானே குறிஞ்சியது புறனே
வஞ்சி தானே முல்லையது புறனே
உழிஞை தானே மருதத்துப் புறனே
தும்பை தானே நெய்தலது புறனே
வாகை தானே பாலையது புறனே
காஞ்சி தானே பெருந்திணைப் புறனே
பாடாண் பகுதி கைக்கிளைப் புறனே

என்றுரைப்பார். வெட்சித்திணை பகைவர்நாட்டுப் பசுக் கூட்டத்தினைக் களவில் கவர்ந்து கொள்ளுதலும் அப் பசு நிரைக்குரியோர் அதனை மீட்டுக்கொள்ளுதலும் ஆகிய தொழில் வேறுபாடு குறித்து முறையே வெட்சி எனவும் கரந்தை எனவும் இருபெயர் பெறும். வஞ்சித்திணை ஒருவேந்தன் மேல் மற்றொரு வேந்தன் படையெடுத்துச்செல்ல அவனும் அவன்மேற் படையுடன் செல்ல, அவ்விருவரும் ஒருவரையொருவர் அடுதல் குறித்து மேல்செல்லுதலாகிய ஒரு தொழிலே புரிதலின் அது வஞ்சி என ஒரே பெயர் பெறும். உழிஞைத்திணை பகையரசனது அரணை வளைத்துக் கொண்டு அழித்தலும், அவ்வரணுக்குரிய மன்னன் பகைவர்க்கு இடம் கொடாது தனது அரணைக்காத்துக் கொள்ளுதலும் ஆகிய தொழில்வேறுபாடு குறித்து முறையே உழிஞை எனவும் நொச்சி எனவும் இரு பெயர் பெறும். தும்பைத்திணை தனது வன்மையினை உலகத்தார் உயர்த்திப் புகழ்தலையே பொருளாகக் கருதிப் போர் மேற்கொண்டு வந்த வேந்தனை மாற்றானாகிய வேந்தனும் தனது ஆற்றலைப் புலப்படுத்தும் நோக்கத்துடன் எதிர்த்துச் செல்ல அவ்விரு பெருவேந்தரும் ஒரு களத்துப் பொருதலாகிய ஒரு தொழிலே புரிதலின் தும்பை என ஒரு பெயர் பெறும். வாகைத்திணை வேந்த ராயினும் ஏனையோராயினும் தத்தமது தொழில்திறத்தின் மிக்கு மேம்படுதலாகிய வெற்றியினைக் குறித்தலால் வாகை என ஒரு பெயர் பெறும். முதலெனப்பட்ட காடுறையுலகமும் கார் காலமும் அந்நிலத்திற்கேற்ற கருப்பொருளும், அரசன் பாசறைக்கண் தலைவியைப் பிரிந்திருத்தலும் அவன் தலைவி அவனைப் பிரிந்து மனைவயின் இருத்தலுமாகிய உரிப் பொருளும் ஒப்பச்சேர்தலின் வஞ்சி முல்லைக்குப் புறனாயிற்று. வெஞ்சுடர் வெப்பம் நீங்க மழைபெய்து நீரும் நிழலும்

உணவும் பிறவும் உள்வாகிய காட்டில் களிறு முதலியவற்றோடு சென்றிருத்தலின் வஞ்சிக்கும் அம்முதல் கருவுரியும் வரக் காணலாம். இருபெருவேந்தர் தம்முடன் மாறுபட்டபோது எதிர்செலவிற்காற்றாது போய் மதிலகத்திருந்த வேந்தன் மதில் பெரும்பாலும் மருதநிலத்திருத்தலாலும் அம்மதிலை முற்றுவோனும் அந்நிலத்திருத்தலாலும் ஒருவன் வாயில் வேண்டத்திறவாது அடைத்திருத்தல் ஒப்புமையானும் உள்ளிருந்தவனும் புறப்பட விரும்புதலானும் மருதம்போல இதற்கும் பெரும்பொழுது வரைவின்மையானும் சிறு பொழுதினும் விடியற்காலமே போர்செய்தற்குக் காலமாத லானும் உழிஞை மருதத்திற்குப் புறனாயிற்று. நெய்தற்குரிய பெருமணல் உலகம் போலக் களரும் மணலும் பொரு களமாதல், பெரும்பொழுது வரைவின்மை, நெய்தற்குரிய எற்பாடு போர்த் தொழில் முடியுங்காலமாதல், நெய்தல் தலைமகட்கே இரக்கமுள தாயவாறு போலப் போரில் கணவனை இழந்த மனைவியர்க்கே இரக்கமுளதாதல், வீரர்க்குறிப்பின் அருள்பற்றிப் போரின்கண் ஒருவர் ஒருவரை நோக்கி இரங்குதல், போரில் பலரும் இறந்த நிலைமைக்கண் கண்டோர் இரங்குதல் முதலிய காரணங்களால் நெய்தல் என்னும் அகத்திணைக்குத் தும்பை புறனாயிற்று. இல்லறம் நிகழ்த்திப் புகழ்பெறவேண்டித் தலைமகளைத் தலைவன் பிரிந்து செல்லுதல் பாலையாதல் போன்று வீரன் அறப்போர் செய்யச் சுற்றத் தொடர்ச்சியினீங்கிச் செல்வது வாகை யாதலானும் வாளினும் தாளினும் நிறையினும் பொறையினும் வெற்றி பெறுவோரும் மனையோரைப் பிரிதல் இயல்பாத லானும் தனக்கென ஒருநிலம் பெறாது நால்வகை நிலத்தும் பாலையொழுக்கம் நிகழுமாறுபோல வெட்சி, வஞ்சி, உழிஞை, தும்பையெனும் திணை நான்கினையும் இடமாகக் கொண்டு நிகழ்வது வாகையாதலானும் பாலைக்கு வாகைபுறனாயிற்று. பெருந்திணையாகிய துன்பியல் பகுதி அகத்திணை ஐந்திற்கும் புறன் ஆயினவாறு போல, நிலையாமைப் பகுதியாகிய இக்காஞ்சியும் வெட்சி, வஞ்சி, உழிஞை, தும்பை, வாகையாகிய புறத்திணை ஐந்திற்கும் புறனாகலானும், இக்காஞ்சித்திணை போல அப்பெருந்திணையும் நிலையாமையாகிய துன்பியல் பற்றி வருதலானும் காஞ்சி பெருந்திணைக்குப் புறனாயிற்று. பாட்டுடைத்தலைவர் தம்மைப் பரவுதலும் புகழ்ச்சியும்

விரும்ப, அவர்களைப்பாடும் புலவர் பரிசில் முதலியன விரும்ப, இவ்வாறு இருதிறத்தாரும் ஒரு தலைக்காமமாகிய கைக்கிளைத் திணைபோல ஒரு மருங்கு பற்றிய விருப்பமுடையராய் இருத்தலின் பாடாண் கைக்கிளைக்குப் புறனாயிற்று. வெட்சி குறிஞ்சிக்குப் புறனாகும் என்றது அவ்விரண்டிற்கும் இடையேயமைந்த மலைநிலம், கங்குற் பொழுது, களவுத்தொழில் ஆகியவற்றால் உளவாம் நெருங்கிய தொடர்பு பற்றியே. அகத்திற்கும் புறத்திற்குமுள்ள பிணைப்பையும் முரணையும் பயன்படுத்திக் கொள்ளும் சங்கப்பாடல்கள் பல. இதனைத் திப்புத்தோளார் பாடல் ஓரளவிற்கு வரம்பு கடந்து செயல்படுத்தியிருக்கிறது என்றும் கருதலாம். இதனால் நாம் பெறும் கவிதையனுபவம் பரந்து விரிகிறது.

ஒரு முறையில் அகப்பாடலாகவும் புறப்பாடலாகவும் இன்னொரு முறையில் கடவுட் பாடலாகவும் காதற் பாடலாகவும் முரண்பட்ட சூழல்களைக் கொண்ட இப்பாடல் காதலைப் பாடுபொருளாகக் கொண்ட அகப்பாடல் என்ற முறையிலும் இருவேறுபட்ட, ஒன்றுக்கொன்று நேரெதிரான, பொருளைத் தருகிறது.

"போர்க்களம் குருதியாலே செந்நிறத்தை அடையுமாறு அரக்கர்களைக் கொன்று அழித்த, குருதியால் சிவந்த அம்பையும் குருதியால் சிவந்த கொம்பையுடைய யானையையும் வீர வளையையுமுடைய முருகனது மலையானது செந்நிறப் பூங்கொத்துள்ள காந்தளை உடையது" என்பதே இப்பாடல் கூறும் செய்தி. இதனைத் தோழி கூற்றாக எடுத்துக்கொண்டால் தோழி தலைவனுக்குக் கூறுவதானால் ஒரு பொ[illegible] தோழி தலைவிக்குக் கூறுவதானால் அதற்கு மாறான [illegible]ளும் வரக்காணலாம். தோழி தலைவனை மலைக்குரியவனே என்று அழைப்பதாகச் சூழலை அமைத்துக் கொள்ளும் உ.வே.சா., 'வெற்பவென்னும் விளி முன்னத்தால் வருவிக்கப்பட்டது' என்று விளக்கம் தருவார். ஆயினும் பேராசிரியரும் நச்சினார்க்கினியரும் இரண்டு விதமாகவும் பொருள்கொள்ள இலக்கணம் இடமளிப்பதாகக் கருதுவர்.

''செங்களம்..... காந்தட்டே' எனச் செய்யுள் முடிந்தவழியும் இவற்றால் யாம் குறையுடையம் அல்லேம் என்று தலைமகற்குச் சொன்னாளேல் அது கூற்றெச்சமாம்;

என்னை? அவ்வாறு கூறவும் சிதைந்தது இன்மையின். தலைமகட்குச் சொன்னாளேல் அது குறிப்பெச்சம்; என்னை? அது காண்பாயாகில் காணெனத் தலைமகளை இடத்துய்த்து நீங்கிய குறிப்பினளாகி அது தான் கூறாளாதலின் என்பது" என்பது பேராசிரியர் விளக்கம்.

"இக்காந்தளால் யாம் குறையுடையம் அல்லமெனத் தலைவற்குக் கூறின் கூற்றெச்சமாம், அக்கூற்றும் செய்யுட்குச் சிதைவின்மையின்; அது காண்பாயாகில் காணெனத் தலைவியை நோக்கி இடத்துய்த்துக் கூறின் குறிப்பெச்சமாம், அவனைக் கூடுக வெனத்தான் கூறாளாதலின்" என்பது பேராசிரியர் அடியொற்றி நச்சினார்க்கினியர் கூறும் உரை.

"தலைமகனது வரவுணர்ந்து தோழி தலைமகளைக் குறியிடத்துக் கொண்டுசென்று, யான் செங்காந்தட் பூக் கொய்து கொடு வருவல்; அவ்விடம் தெய்வமுடைத்து; நின்னால் வரப்படாது; நீ அவ்வளவும் இப்பொழிலிடத்தே நில் என்று நிறீஇ நீங்குவதற்குச் செய்யுள்" என்று இறையனாரகப் பொருளும், "தோழி தலைமகளைக் குறிவயின் நிறுத்திப் பெயர்ந்தது" என்று தமிழ் நெறி விளக்கமும் தோழி தலைவிக்குக் கூறியதாகச் சொல்லப்படும் இரண்டாம் பொருளையே ஏற்றுக்கொள்ளும்.

தோழி தலைவனிடம் கையுறை மறுத்ததாக இக்கூற்றைக் கொண்டால் காந்தள் எம்மலையிலும் இருப்பதால் நீ தருவதை ஏற்றுக் கொள்ளமாட்டோம் என்று கூறி மறுக்கும்போது கூட்டத்திற்கு உடன்படாமை அறிவிக்கப்படுகிறது. தோழி தலைவியிடம் சொல்வதானால் அவளைக் குறியிடத்திற்குக் கொண்டு சென்று அங்கு நிறுத்தித் தான் நீங்குதல் மூலம் கூட்டத்திற்குத் துணை செய்ததாகும்.

திப்புத்தோளார் தம்பாடலை அகப்பாடலாகவோ, புறப்பாடலாகவோ மட்டுமே எண்ணியிருக்க வேண்டும். அதனை அகப்பாடலாகக் கருதியிருந்தால் அது கூற்றெச்சத்தையோ குறிப்பெச்சத்தையோ மட்டுமே உள்ளடக்கியிருப்பதாக நினைத்திருப்பார். ஆனால் இவை யெல்லாவற்றிற்கும் அது இடம் தருவதை உரையாசிரியர்கள் நுட்பமாகவுணர்ந்து எடுத்துரைத்துள்ளனர். அவர்கள் முடிவு சரியென்பதைக் கட்டவிழ்ப்புத் திறனாய்வு உறுதி செய்கிறது.

(ii) காந்தள் என்னும் கையுறை

இலக்கியக் கடப்பாடு, தாக்கம் பற்றி ஒப்பிலக்கிய விற்பன்னர்கள் மேற்கொண்டுவரும் ஆய்வு ஆழமானது, அகலமானது. பல மேலை இலக்கியங்களையும் சில கீழை இலக்கியங்களையும் நுண்ணிதின் ஆராய்ந்து எண்ணிறந்த கருத்துகளைச் சொல்லியிருப்பதுடன் சில கோட்பாடு களையும் வகுத்துள்ளனர். அவர்கள் ஆய்வின்படி, இரு இலக்கியப் படைப்பாளர்களுக்கிடையேயான உறவு பல நிலைகளில் அமையலாம். தனக்குரிய படைப்பாளுமையை முற்றும் ஒதுக்கி வைத்துவிட்டு மூல நூலாசிரியனுக்கு உண்மையுள்ள அடிமை போல் செயல்பட்டு அவனது நூலை மொழிபெயர்த்தல் (faithful translation), மூலநூலை அடிப்படையாக வைத்துக் கொண்டு தன் படைப்பாளுமை தோன்ற ஒரு நூலைத் தன் மொழியில் படைத்தல் (transcreation), தனக்குரிய படைப்பாளுமையை ஓரளவிற்கு விட்டுக்கொடுத்து மூலநூலைத் தழுவிய ஒரு நூல் படைத்தல் (imitation), மூலநூல் கருத்துகளைத் தொகுத்தல், விரித்தல், தொகை விரியாகத் தருதல், மூலநூலின் நையாண்டியான தழுவல் (parody), தனது நடையிலிருந்து வேறுபட்ட இன்னொருவர் நடையை ஒரு நோக்கத்தோடு கையாளுவது (stylization), இன்னொரு நூல் பகுதியை மேற்கோளாகத் தருதல் (quotation), வேறொரு நூல் கூறும் ஏதேனும் ஒன்றைச் சுட்டுதல் (allusion), இன்னொரு நூல் அல்லது ஆசிரியரின் செல்வாக்கினால் கவரப்படல் (reception), மற்றொரு நூல் அல்லது ஆசிரியனின் ஆழ்ந்த தாக்கத்திற்கு ஆளாதல் (influence) என்பன போன்ற முறைகளில் இவ்வுறவு அமையலாம். தாக்கம் என்பது ஏற்பு அல்லது செல்வாக்கிலிருந்து இனம் பிரித்துக் காணப்பட வேண்டிய ஒன்றாகும். ஓரிலக்கியப் படைப்பு வேறொரு படைப்பிலிருந்து சில சொற்களையோ, ஓரிரு படிமங்களையோ, அல்லது மூலக் கதையையோ கையாளுவது தாக்கம் ஆகாது. ஆழ்ந்த தாக்கம் இலக்கியம் முழுவதிலும் பரவிக்கிடப்பது. அதனைச் சொற்கள், தொடர்கள், படிமங்கள் போன்றவற்றின் எண்ணிக்கையை மட்டும் வைத்து முடிவு கட்ட முடியாது.

தாக்கம் நேரடித்தாக்கம் (direct influence), மறைமுகத் தாக்கம் (indirect influence) என்று இருவகைப்படும். பாரதி

மேலைப் புனைவியல் கவிஞர்களின் படைப்புகளை மூலத்தில் பயின்று அவற்றின் நேரடியான தாக்கத்திற்கு ஆளானார். தன் மொழியில் எழுதியுள்ள வேறு படைப்பாளர்கள், மொழி பெயர்ப்பாளர்கள் போன்ற இடைத்தரகர் (intermediaries) வழியாக ஏற்படும் தாக்கம் மறைமுகத்தாக்கம் ஆகும். இருபதாம் நூற்றாண்டுத் தமிழ் நாவல், சிறுகதை ஆசிரியர்கள் டால்ஸ்டாய் முதலிய ருசிய மொழி எழுத்தாளர்களைப் பின்பற்றியது இத்தகைய தாக்கத்தின் விளைவே. எதிர்மறைத் தாக்கம் (negative influence) என்று ஆனா பாலாகியன் (Anna Balakian) குறிப்பிடுவது ஒரு படைப்பாளன் தன் மொழியில் தன் முன்னோர் எழுதிய முறைக்கு எதிராகப் போர்க்கொடி உயர்த்திப் புதிய வழியில் செல்லலாகும். பண்டித நடையை ஒதுக்கிப் பாரதி எளிய தமிழில் கவிதை புனைந்தது இத்தகைய எதிர்மறைத் தாக்கத்திற்குச் சான்றாகும். ஒருவரையொருவர் அறியாத நிலையிலும் வெவ்வேறு மொழிகளில் எழுதும் இருபடைப்பாளர்கள் ஒரே மாதிரியான கருத்துகளைச் சொல்லல் தாக்கமெனக் கூறப்பெறாது. அவ்வுறவை ஒருமைப்பாடு (affinity) என்று அழைப்பர். பாரதிதாசனும் குமாரன்ஆசானும் இத்தகைய அடிப்படையிலேயே ஒப்பிடப்படல் வேண்டும். வெறும் ஏற்பைத் தாக்கமாகக் கொண்டு மயங்கல் ஆகாது. ஒரு படைப்பாளருக்கு இன்னொருவருடைய படைப்புகளில் உள்ள ஈடுபாடு எத்தன்மைத்தாயினும் தாக்கத்தில் முடியுமென்று சொல்ல முடியாது. அது ஏற்புநிலையிலேயே நின்று விடலாம். தாகூர் பாரதியால் பெரிதும் மதிக்கப்பட்டவர். தமிழ்க்கவிஞர் தாகூரின் கட்டுரைகள், சிறுகதைகள் சிலவற்றை மொழி பெயர்த்துள்ளதோடு அவரைப் புகழ்ந்தும் பேசியுள்ளார். ஆயினும் தாகூரின் தாக்கத்தைப் பாரதியின் கவிதைகளில் காண இயலாது. பாரதி - தாகூர் உறவு ஏற்பு நிலையிலேயே நின்றுவிட்டது.

பக்தின், ரோலாண் பார்த், ஜூயாகிறிஸ்டேவா, ஹாரல்டு புளூம் போன்றவர்கள் வெளியிட்ட கருத்துகளால் தாக்கக் கொள்கையின் விரிவாக்கம் நிகழ்ந்தது. ஒரு கவிஞன் கையாளும் ஒவ்வொரு சொல்லும் ஏற்கெனவே பிறரால் பயன்படுத்தப்பட்டதென்றும் அதனை முழுதும் அவனுடையதாக்கிக் கொள்ளல் கடினமென்றும் பக்தின்

அறிவித்தார். பார்த்தும் கிறிஸ்டேவாவும் ஒவ்வொரு பனுவலும் மேற்கோள்களின் தொகுதி (Every text is a tissue of quotations) என்று கருதினர். ஒரு கவிஞன் இரு உந்துதல்களுக்கு ஆளாகிறானென்பதும் அவை தன் முன்னோடியின் கவிதையை முன் மாதிரியாகக் கொண்டு தான் எழுத வேண்டும் என்ற விழைவும் அவனுடைய தாக்கம் தன் கவிதையில் இல்லையென்று காட்டவேண்டுமென்ற கவலையும் ஆகும் என்பதும் புளூமின் முடிவுகள். அவருடைய கருத்துப்படி, ஒரு கவிஞன் தன் முன்னோடியின் கவிதையைத் தவறாகப் படித்து, தவறாகப் புரிந்துகொண்டு, தன் கவிதையை எழுதுகிறான். இவ்வாறு தவறாகப் படித்துக் கவிதையாக்கம் செய்வதில் புளூம் ஆறுவகைகளைக் கண்டு அவற்றைப் பட்டியலிட்டார். ஒரு கவிஞனுக்கும் அவனது முன்னோடிக்குமுள்ள பிணைப்பு, தந்தைக்கும் மகனுக்குமுள்ள உறவுபற்றி ஃபிராய்டு (Freud) கூறிய ஈடிபஸ் உணர்வை ஒத்ததென்பது புளூமின் எண்ணம். முந்தையோரிடம் கவிஞர்கள் அன்பும் வெறுப்பும் பொறாமையும் காழ்ப்புணர்ச்சியும் அச்சமும் பெருமிதமும் கலந்த உணர்வு தாக்கப்பட்ட நிலையில் அணுகுகின்றனர்.

மேலை இலக்கிய மரபில் புளூம் காணும் நடைமுறை இந்திய இலக்கிய மரபிற்கு ஒத்ததாகத் தெரியவில்லை. தமிழானாலும் வட மொழியானாலும் வேறு எந்த இந்திய மொழியானாலும் நம் கவிஞர்கள் முந்தையோரைப் பாராட்டி அவர்தம் மொழிகளைப் பொன்னேபோல் போற்றும் முறையில் அவர்தம் கவிதைகளில் வேண்டியவற்றையெல்லாம் தாராளமாக எடுத்துக் கொண்டு தம் படைப்பாற்றலைக் காட்டமுனைந்தனர் என்பதே நாம் காணும் மரபாகும். முன்னோர் கையாண்ட சொற்களையும் தொடர்களையும் உவமைகளையும் எந்த விதமான தாக்கக்கவலை (anxiety of influence)யோ, குற்றவுணர்வோ இல்லாமல் எடுத்தாண்டு அவர்கள் கூறவந்த கருத்துகளையும், தெரிவிக்க எண்ணிய உணர்வுகளையும் வெளியிடும்போதும் தமக்கே உரிய ஆளுமை முத்திரையைப் பதிப்பதில் வெற்றியும் பெற்றனர் என்பதற்குச் சான்றோர் கவிதைகளில் சான்றுகள் பலவுண்டு.

திப்புத்தோளாரின் குறுந்தொகைப் பாடலில் வரும் சொற்களும் தொடர்களும் பொருளும் அவருக்கு முன்னும்

பின்னும் அவரது காலத்தும் புலவர் பலரால் எடுத்தாளப் பட்டுள்ளன.

செங்களம் படக்கொன்று அவுணர்த் தேய்த்த
செங்கோல் அம்பின் செங்கோட்டு யானைக்
கழல்தொடிச் சேஎய் குன்றம்
குருதிப் பூவின் குலைக்காந் தட்டே.

முருகன் அரக்கரை அழித்த போர்க்களம் குருதியால் செங்களமாகி விடுகிறது என்பார் புலவர். 'செங்களம்' எனும் தொடரைப் புறநானூற்றில் காக்கை பாடினியார் நச்செள்ளையார் தலைசிறந்த பாடலொன்றில் கையாள்கிறார்.

நரம்பு எழுந்து உலறிய நிரம்பா மென்தோள்
முளரி மருங்கின் முதியோள் சிறுவன்
படை அழிந்து மாறினன் என்று பலர் கூற,
'மண்டு அமர்க்கு உடைந்தனன் ஆயின், உண்ட என்
முலை அறுத்திடுவென், யான்' எனச் சினைஇ,
கொண்ட வாளொடு படு பிணம் பெயரா,
செங்களம் துழவுவோள், சிதைந்து வேறு ஆகிய
படுமகன் கிடக்கை காணூஉ,
ஈன்ற ஞான்றினும் பெரிது உவந்தனளே! (புறநானூறு 278)

குருதிபடிந்த போர்க்களத்தில் தன் மகனின் உடலைத்தேடிக் கண்டு அவன் மார்பில் புண்பட்டே மாண்டான் என்றறிந்து மகிழும் தாயைக் காட்டுகிறார் கவிஞர்.

பதிற்றுப்பத்தின் நான்காம் பத்துப்பதிகம் 'செங்களம் வேட்டு' என்றும் திருத்தக்க தேவரின் சீவக சிந்தாமணி 'தேன் மிடைந்த தாரினான் செங்களம் சிறந்ததே' (279) என்றும் புறப்பொருள் வெண்பாமாலை 'செங்களத்து மறங்கருதி' (127), 'செங்களத்துச் செழுஞ்செல்வம்' (207) என்றும் போர்க்களம் பற்றிப்பேசும்.

'கொன்று அவுணர்த் தேய்த்த' எனும் குறுந்தொகைப் பாடல் தொடர் முருகன் அசுரர்களைக் கொன்று இல்லை யாக்கிய புகழைப் போற்றும். பேராற்றல் அடியோடு அழித்தலைக் குறிக்கும் 'தேய்த்த' எனும் சொல் ஆங்கிலத்தில் 'to wipe out' எனும் தொடரைப் போன்றது. இதனைத் திருமுருகாற்றுப்படை முருகனின் ஆற்றலைக் குறிக்க,

'செறுநர்த்தேய்த்த' (5), 'பொருநர்த்தேய்த்த' (69), 'செறுநர்த் தேய்த்துச் செல் சமமுருக்கி' (99) என்று மூன்று இடங்களில் பயன்படுத்துகிறது.

வளைவின்றி நேரான வடிவைக் கொண்ட அம்பைச் 'செங்கோலம்பு' என்று திப்புத்தோளார் வருணிப்பார். இதனைக் 'குருதியால் சிவந்து திரண்ட' அம்பென்றும் வடிவால் செவ்விய அம்பென்றும் கொள்ளலாம்.

> கணைகொடிது யாழ்கோடு செவ்விது ஆங்கு அன்ன
> வினைபடு பாலால் கொளல் (279)

எனும் குறளுக்குப் பொருள் வரையும் பரிமேலழகர் 'அம்பு, வடிவால் செவ்விதாயினும்' செயல் கொடியது என்பார். அகநானூற்றுப் பாடலொன்று 'செங்கோல் அம்பினர்' எனும் தொடரைக் கையாளும்.

பகைவரைக் குத்திச் சிவந்த கொம்பையுடைய யானையைக் குறுந்தொகைப் பாடலாசிரியர் 'செங்கோட்டு யானை' என்று குறிப்பிடுவார். இத்தொடரும் புலவர் விரும்பும் பெற்றியது. மருதனிள நாகனாரின் நற்றிணைப் பாடலில் யானையின் செங்கோடு அரிய உவமையாகிறது.

> ......
> கொடுங்கேழ் இரும்புறம் நடுங்கக் குத்திப்
> புலி விளை யாடிய புலவுநாறு வேழத்தின்
> தலைமருப்பு ஏய்ப்பக் கடைமணி சிவந்தநின்
> கண்ணே கதவ அல்ல.... (நற்றிணை 39)

"வளைந்த கரிய நிறமுடைய கோடுகளையுடைய புலியானது பெரிய முதுகிலே அது நடுங்கிச் சோர்வடையுமாறு குத்தி வீழ்த்தி விளையாட்டயர்ந்த யானையினது புலால் நாற்றத்தை உடைய தலையிலுள்ள கொம்புகளைப் போல, கடை மணிகள் சிவந்த உன் கண்கள் என்னிடத்தில் சினத்தைக் காட்டுகின்றன" என்று தலைவன் தலைவியிடம் கூறும்போது அவளுடைய சிவந்த கண்களுக்கு வேழத்தின் குருதி படிந்த கோடுகள் உவமையாகின்றன.

புதுக்கயத்து வண்ணக்கன் கம்பூர்கிழானின் நற்றிணைப் பாடலில் யானையின் கோடும் காந்தள் மலரும் மலையும் இணைக்கப்படுகின்றன.

. . . . .
தொன்துறை துப்பொடு முரண்மிகச் சினைஇக்
கொன்ற யானைக் கோடு கண்டு அன்ன
செம்புடைக் கொழுமுகை அவிழ்ந்த காந்தள்
சிலம்புடன் கமழும் சாரல்
இலங்குமலை நாடன் மலர்ந்த மார்பே (நற்றிணை 294)

"தொன்றுதொட்டு வந்த பகைமையால் மாறுபாடு கொண்டு மிகவும் சினந்து புலியைக் கொன்ற யானையின் தந்தத்தைக் கண்டால் போன்ற சிவந்த புறத்தையுடைய கொழுவிய அரும்புகள் மலர்ந்த காந்தட் பூக்கள் மலையிடம் எங்கும் நறுமணம் வீசும் சாரலையுடைய மலை நாடனது மார்பானது" என்று தலைவன் குருதிக்கறை படிந்த கோடுகளையொத்த காந்தள் மலர்கள் நிறைந்த மலையையுடையவன் என்று பாராட்டப் பெறுகிறான். புலியைக் கொன்ற யானையின் கோடு காந்தளுக்கு உவமையாகிறது.

பரிபாடலின் இருபதாம் பாடல் புலிபோழ்ந்த யானையின் குருதிக் கோட்டை மழைவருணனையில் கொண்டு வருகிறது.

கடல்குறை படுத்த நீர் கல்குறை பட வெறிந்து
உடல் ஏறுருமினம் ஆர்ப்ப மலைமாலை
முற்றுபு முற்றுபு பெய்து சூல் முதிர்முகில்
பொருதிகல் புலிபோழ்ந்த பூநுதல் எழிலியானைக்
குருதிக்கோட் டழிகறை தெளிபெறக் கழீ இயன்று
. . . . . . (பரிபாடல் 20:1-5)

"சூல்முதிர்ந்த முகில் மலையைச் சூழ்ந்து அதன் கல் துணிபட எறிந்து உடலாநின்ற உருமேற்றினம் ஆரவாரத்தோடு பெய்து கடலைக் குறைபடுத்த, நீராலே தன்னொடு மாறுபடும் புலியைப் போழ்ந்த யானையது குருதிக் கோட்டிலிருந்து இகப்பரிய கறையைத் தெளிவு பெறக் கழுவிற்று" என்று மழைத்துளிகளின் ஆற்றலும் விசையும் கூறித் தொடங்கும், வைகை பற்றிய இப்பரிபாடல். யானைக்கோட்டின் குருதிக் கறையை நீக்கும் வலிமை மழைத்துளிகளுக்கு ஏற்றப்படுகிறது.

மலையும் மழையும் யானைக்கோடும் காந்தளும் கலித்தொகைப் பாடல் ஒன்றிலும் இடம்பெறுகின்றன.

வறனுறல் அறியாத வழையமை நறுஞ்சாரல்
விறன்மலை வியலறை வீழ்பிடி யுழையதா
மறமிகு வேழம் தன் மாறுகொள் மைந்தினான்
புகர்நுதல் புண்செய்த புய்கோடு போல
உயர்முகை நறுங்காந்தள் நாடோறும் புதிதீன
வயனந்தி அணிபெற அருவியார்த்து இழிதரும்
பயமழை தலைஇய பாடுசால் விறல் வெற்ப
. . . . . .

(கலித்தொகை 53: 1-7)

இது 'ஒருவழித் தணந்து வந்த தலைவனுக்குத் தோழி தலைவியாற்றாமையும் ஆற்றுவித்தலருமையும் சொல்லி வரைவு கடாயது' என்று உரையாசிரியர் கூறுவார்.

"வறுமையுறுதலை அறியாத சுரபுன்னை நெருங்கின மணமிக்க பக்க மலையினையும் விறலினையும் உடைய மலையிடத்து அகற்சியையுடைய பாறையிடத்தே உறையும் தான் விரும்பிய பிடி தன்னிடத்தேயாகையினால் தனக்கு மாறாகிய யானையைத் தன் நெஞ்சிடத்தே கொண்ட வலியினாலே அதன் புகரையுடைய நுதலைப் புண்ணாக்கின மறம் மிகுகின்ற வேழம் குத்தி வாங்கின கொம்பு போல உயர்ந்த முகையினை உடைய நறிய காந்தள் நாள்தோறும் புதுமையை உண்டாக்கப் பள்ளங்களெல்லாம் நீர் நிறைந்து அழகு பெறும்படி அருவிகள் ஆரவாரித்துக் குதித்தற்குக் காரணமான பயனைத்தரும் மழையை இடத்தே கொண்ட பெருமையமைந்த வெற்றியையுடைய வெற்பனே!" என்று தோழியால் தலைவன் அழைக்கப்படுகின்றான். வேறொரு யானையைக் குத்திக் குருதி கொண்ட யானையின் கோடுபோல் உயர்ந்த முகையினையுடைய நறிய செங்காந்தள் நாள்தோறும் பூத்து அழகு செய்யும் வெற்பு அவனுடையது.

முருகன் 'கழல்தொடிச்சேஎய்' என்று இக்குறுந் தொகைப் பாடலில் அழைக்கப் பெறுகிறான். இன்னொரு குறுந்தொகைப் பாடல்,

. . . .
கழல்தொடி ஆஅய் மழைதவழ் பொதியில்
வேங்கையும் காந்தளும் நாறி
ஆம்பல் மலரினும் தான் தண்ணியளே

(குறுந்தொகை 84)

கழல்தொடியும், காந்தளும், அளபெடுத்த ஆயின் பெயரும் வரக் காணலாம். உறையூர் ஏணிச்சேரி முடமோசியாரின் புறநானூற்றுப் பாடல்

. . . .
கழல்தொடி ஆஅய் மழைதவழ் பொதியில்
ஆடு மகள் குறுகின் அல்லது
பீடு கெழு மன்னர் குறுகலோ அரிதே (புறநானூறு 128)

என்று 'அளபெடுத்த போதும் விளியன்றி' ஆயின்பெயர் இருப்பதைக் காணலாம். திருமுருகாற்றுப்படையும் முருகனின் திருவடிகளைச் 'செவ்வேல் சேஎய் சேவடி' என்றும் முருகனைத் 'தொடியணி தோளன்' என்றும் குறிக்கும். அவ்வை,

வலம்படு வாய்வாள் ஏந்தி, ஒன்னார்
களம்படக் கடந்த கழல் தொடித் தடக்கை
ஆர்கலி நறவின் அதியர் கோமான்!
. . . . . (புறநானூறு 91)

என்று அதியமான் நெடுமான் அஞ்சியைப் பாராட்டுவார்.

'குருதிப் பூவின் குலைக் காந்த'ளும் பழந்தமிழ்க் கவிதை மரபில் பேரிடம் பெற்றது. ஆசிரியன் பெருங்கண்ணன்,

. . . . . விடர்முகைச்
சிலம்புடன் கமழும் அலங்குகுலைக் காந்தள்
நறுந்தாது ஊதும் குறுஞ்சிறைத் தும்பி
. . . . . . (குறுந்தொகை 239: 2-4)

என்னும் வரிகளில் "பிளப்பையும் முழைகளையும் உடைய பக்க மலை முழுதும் மணம்வீசும் அசைகின்ற கொத்துக்களிலுள்ள காந்தட் பூவின் நறிய தாதை ஊதுகின்ற தும்பியென்னும் வண்டு" என்று குறிப்பிட்டுக் காந்தளின் நறுமணத்தை உயர்த்திக் கூறுவார். முல்லைப்பாட்டு,

. . . . வயிர
செறியிலைக் காயா வஞ்சன மலர
முறியிணர்க் கொன்றை நன்பொன் காலக்
கோடற் குவிமுகை யங்கை அவிழத்
தோடார் தோன்றி குருதி பூப்பக்
கான நந்திய செந்நிலப் பெருவழி (92-97)

"காசாஞ் செடிகள் நீலமலர்களைப் பூக்கவும் கொன்றை மரங்கள் பொன்போல் மலரவும் காந்தள் அழகிய கைபோல் விரியவும் தோன்றிப் பூச் சிவப்பாக அலரவும்" என்று காந்தளை ஏனைய சில மலர்களோடு சேர்த்துச் சிறப்பிக்கும். செங்காந்தள் மலரைக் 'குருதிக் காந்தள் ஒண் பூ' என்று நற்றிணைப் பாடல் ஒன்று சுட்டும்.

> கடவுள் கற்சுனை அடைஇறந்து அவிழ்ந்த
> பறியாக் குவளை மலரொடு காந்தள்
> குருதி ஒண்பூ உருகெழக் கட்டி
> . . . .
> (நற்றிணை 34: 1-3)

இன்னொரு பாடல்,

> அருவி ஆர்க்கும் பெருவரை அடுக்கத்துக்
> குருதி ஒப்பின் கமழ் பூங் காந்தள்
> வரி அணி சிறகின் வண்டு உண மலரும் (நற்றிணை 399: 1-3)

என்று காந்தளைக் குருதி போன்ற நிறம் கொண்டதென்று கூறி அதனை இறைச்சிப் பொருள் தரப் பயன்படுத்தும். "வண்டு வந்துண்ணக் காந்தள் மலர்தல் போல் தலைவன் நின் நலனை நுகரும் போது நீ வெறாது மகிழ்ந்துறைவாய்' என்று தோழி தலைவிக்குச் சொல்வதாகப் பாடல் அமைகிறது. பிறிதொரு பாடல்,

> . . . . .
> உரைசால் உயர்வரைக் கொல்லிக் குடவயின்
> அகல் இலைக் காந்தள் அலங்குகுலைப் பாய்ந்து
> பறவை இழைத்த பல்கண் இறாஅல்
> தேனுடை நெடுவரைத் தெய்வம் எழுதிய (185 : 7-10)

என்று பாங்கனுக்குத் தலைவன் சொல்லியதாக வரும் கூற்றில் "கொல்லி மலையில் உள்ள காந்தள் மலரின் தேனை வண்டு கொண்டு வந்து தேன் கூட்டில் வைக்கும் என்றதால் என் அறிவு என் நெஞ்சினைப் பற்றிக் கொண்டு போய் அவள்பால் வைத்ததை அறிவாய்" என்னும் உட்கருத்து உள்ளுறையாக வரும். வேறொரு நற்றிணைப் பாடல்,

> யாங்கு ஆகுவம் கொல் தோழி காந்தள்
> கமழ்குலை அவிழ்ந்த நயவரும் சாரல் (313: 6-7)

எனும் அடிகளில் "காந்தளின் கமழ்கின்ற குலைமலர்ந்த விருப்பத்தை மிகுவிக்கும் சாரல்" நிகழ்ச்சியைத் தெரிவிக்கும். கபிலரின் நற்றிணைப்பாடல்,

> சிலம்பின் மேய்ந்த சிறுகோட்டுச் சேதா
> அலங்கு குலைக் காந்தள் தீண்டித் தாதுகக்
> கன்று தாய் மருளும் குன்ற நாடன்
> . . . . . (359: 1-3)

தலைவியின் குறிப்பு அறிய முற்படும் தோழியின் கூற்றாகும். "மலையில் மேயச் சென்ற சிறிய கொம்புகளை உடைய செவ்விய பசு அசைகின்ற குலையை உடைய காந்தளை உரசி அக்காந்தள் மலரிலுள்ள தாதுக்கள் தன்மேல் உதிரப் பெற்றதனால் அதன் கன்று நிறம் வேறுபட்டுத் தோன்றும் தாய்ப்பசுவை அறியாமல் மயங்கும் மலைநாடன்" என்று தழை தந்த தலைவனைத் தோழி குறிப்பிடும் போது "காந்தளம் தாது தன்மேல் மூடப்படுதலால் தாய்ப்பசுவின் நிறம் மாறுபடக் கண்ட கன்று மயங்கும்" என்றதனால் தலைவி நாணம் முதலிய வற்றால் வேறுபட்டுக் கருத்து வேறாதலைக் கண்ட தோழி மயங்கினாள் என்று உள்ளுறைப் பொருள் பெறப்படுகின்றது.

கலித்தொகைப் பாடல் ஒன்றிலும் காந்தள் உள்ளுறை உவமமாகிறது.

> கொடிச்சியர் கூப்பி வரைதொழு கைபோல்
> எடுத்த நறவின் குலையலங் காந்தள்
> தொடுத்த தேன் சோரத் தயங்குந் தன் உற்றார்
> இடுக்கண் தவிர்ப்பான் மலை (40:11-14)

"தன்னைச் சேர்ந்தாருடைய வருத்தத்தைப் போக்குவானுடைய மலை, கையிரண்டையும் குவித்துக் கொடிச்சியர் தம் குறைகள் தீர முருகன் உறையும் மலையைத் தொழுகின்ற கைகள் போல், உயர்ந்த தேனையுடைய கொத்துக்கள் அசையும் காந்தளிடத்து வைத்த தேன் ஒழுகும் படியாக, அக்காந்தள் அசையும்" என்று தோழி சொல்வது "தெய்வத்தைத் தொழும் கருத்தில்லாத காந்தளும் தெய்வத்தைத் தொழுவது போல நிற்கின்றது. நீயும் திருமணம் நடைபெறுவதற்குக் குலதெய்வமாகிய முருகனைத் தொழுவாயாக; காந்தளில் தேன் பயன்படாது சொரிகின்றாற் போல, நீயும் தெய்வத்தைத் தொழாவிடின் உன் நலனும் பயன்படாமல் கழியும்" என்று தலைவிக்கு அறிவுரை கூறவே.

பதினெண் கீழ்க்கணக்கு நூல்களில் ஒன்றான கைந்நிலையில் ஒரு பாடல் காட்டும் இயற்கைக் காட்சியில் குருதிநிறக் காந்தள் அழகுற இடம் பெறுகிறது.

குருதி மலர்த் தோன்றி கூர்முகை யீன
. . . சேவல் எனப் பிடவம் ஏறி
பொரு தீ என வெருளும் பொன்நேர் நிறத்தாய்
அரிதவர் வாரா விடல் (கைந்நிலை 26)

"பொன்னிறமுடைய தலைவியே, செங்காந்தள் செடியின் கூர்மையான அரும்புகள் குருதிபோன்ற மலரைக் காட்ட, அப்பூக்களின் தோற்றத்தைத் தன்னுடன் போர் செய்ய வரும் சேவல் என்று முதலில் எண்ணிப் பிடவம் என்ற செடியின் மீதேறி ஒரு சேவல் பார்த்துப் பின்னர்ச் சுடும் நெருப்பு என்று நினைத்து அச்சம் கொண்டு ஓடும் தன்மை யுடையது காடு. பிரிந்து போன நம் தலைவர் உறுதியாக வருவார். எனவே தலைவியே! நீ வருந்தாதே" என்பது பாடலின் பொருள். செங்காந்தள் மலர்ந்ததால் கார்காலம் வந்துவிட்டது என்பது குறிப்பாக உணர்த்தப்படுகிறது.

குறுந்தொகையிலும் நற்றிணையிலும் பிற அகப்பாடல் களிலும் பேசப்பெறும் காந்தள் பெருங்கதையிலும் தன் நீண்ட பயணத்தைத் தொடர்ந்துள்ளது.

'பூந்தண் சாரல் பொங்கு குலையெடுத்த', 'காந்தட் கொழுமுகை' (பெருங்கதை 2-12: 67-8) என்பவை பெருங்கதை அடிகளாகும்.

திப்புத்தோளாரின் பாடலில் வரும் சொற்களும் தொடர்களும் பொருள்களும் பல தமிழ் இலக்கியங்களில் வழிவழியாக வந்திருத்தல் போல் அதன் பாடுபொருள் இடம் பெறும் பாடல்கள் சிலவும் உண்டு. காந்தள் இம்மலையில் மிகுதியாக இருத்தலின் யாம் குறையுடையம் அல்லேம் என்று கூறி தோழி கையுறை மறுத்ததாகப் பொருள் கொள்ளின் மிகுதி பற்றிக் கையுறை மறுக்கும் பொருள் கொண்ட ஐங்குறுநூற்றுப் பாடல் ஒன்றும் உண்டு.

நொதுமலாளர் கொள்ளாரிவையே
எம்மொடு வந்து கடலாடு மகளிரும்
நெய்தலம் பகைத் தழைப் பாவை புனையார்

உடலகம் கொள்வோர் இன்மையின்
தொடலைக் குற்ற சில் பூவினரே. (ஐங்குறுநூறு 187)

காந்தள் (1) தெய்வத்திற்குரியது, அல்லது (2) தெய்வமகட் குரியது, அல்லது (3) காந்தள் நின் கைப்பட்டு நின் மெய் வெப்பத்தால் கரிந்து காட்டுவது குறித்து இக்கரிந்தது நின் மெய்வெப்பம் கூறுதலின் இதனைத் தலைவி காணின் ஆற்றாளாம் என்று கூறி மறுத்தது என்றெல்லாம் வெவ்வேறு காரணங்கள் கொள்ளவும் பாடல் இடம் தருகின்றது. இறையனார் அகப்பொருளுரை "தலைமகனது வரவுணர்ந்து தோழி தலைமகளைக் குறியிடத்துக் கொண்டு சென்று யான் செங்காந்தள் கொய்து கொடு வருவல்; அவ்விடம் தெய்வமுடைத்து, நீ அங்கு வரக்கூடாது. நீ அவ்வளவும் இப்பொழிலிடத்தே நில் என்று அவளை அங்கு நிறுத்தி நீங்குவதற்குச் செய்யுள்" என்று திப்புத்தோளார் பாடலைக் குறிப்பிடும். இதே பாடுபொருளைக் கொண்டனவாக இரண்டு பாண்டிக்கோவைச் செய்யுட்களும் இறையனார் அகப்பொருள் உரையில் காட்டப்பெறுகின்றன.

குறியெனப் படுவது இரவினும் பகலினும்
அறியக் கிளந்த இடமென மொழிப

எனும் பதினெட்டாம் நூற்பாவிற்கு உரைகூறும் இறையனார் அகப்பொருள் உரை திப்புத்தோளார் பாடலையும் பாண்டிக் கோவையின் 164,165 ஆம் பாடல்களையும் சான்றாகத் தரும்.

அஞ்சிறை வண்டறை காந்தளம் போது சென்று யான் தருவேன்
பஞ்சுறை சேர் அல்கு லாய்வரற் பாற்றன்று பாழி யொன்னார்
நெஞ்சுறை யாச் செற்ற வேன்மன்னன் நேரி நெடுவரைவாய்
மஞ்சுறை சோலை வளாய்த் தெய்வ மேவும் வரையகமே
(பாண்டிக்கோவை 164)

"அழகிய இடையினை உடையவளே! யான்சென்று காந்தளம் போது தருவேன்; அம்மலர்கள் உள்ள நெடுவரைவாய் மேகம் சூழ்ந்த சோலையின்கண் தெய்வங்கள் கலந்து பொருந்தியிருக்கும் (ஆகவே, அது நீ வருவதற்குரிய பான்மைய தன்று).

நீவிரி கோதையிங்கே நின்னால் வரற் பாலதன்று
தீவிரி காந்தள் சென்று யான் தருவேன் தெய்வம் அங்கு
டைத்தால்

பூவிரி வார்பொழில் பூலந்தை வானவன் பூ அழித்த
மாவிரி தானை எம்கோன் கொல்லி சூழ்ந்த வரையகமே(165)

கோதையே! நீ இங்கே நில், யான் சென்று தீவிரி காந்தள் தருவேன். கொல்லி சூழ்ந்த வரையகமாகிய அங்கு உள்ள பூவிரி வார் பொழில், தெய்வம் உடையது. ஆதலின் நீ அங்கு வருதல் தகாது.

இப்பாடல்களை மேற்கோளாகக் காட்டும் இறையனார் அகப்பொருள் உரை, தோழி "இவ்வாறு சொல்லி நீங்கும். நீங்கத் தலைமகள் அப்பொழிலிடத்து நிற்கும்; நின்றாளைத் தலைமகன் எதிர்ப்பட்டுப் புணரும். புணர்ச்சி யிறுதிக்கண் தோழி வந்து நின் கைபோலக் காந்தள் மலர்ந்தன கொண்டு வந்தேன்; எம்பெருமாட்டி, நீட்டித்தாளென்று சீறியருளாது போந்தருள் என்று, அவளைக் கொண்டு போய் ஆய வெள்ளத்தோடும் கூட்டும். இது பகற்குறியாமாறு" என்று விளக்கும்.

முன்னையோரும் தம் காலத்தவரும் கையாண்ட சொற்கள், தொடர்கள், உவமைகள், உருவகங்கள், குறியீடுகள், பாடுபொருள்கள் ஆகியவற்றிலெல்லாம் சிறுசிறு மாற்றங்கள் செய்து தம்தனி முத்திரையையும் பதித்த கவிதைகளைத் தருவதில் பழந்தமிழ்ப் புலவர்கள் விற்பன்னர்கள் என்பதில் ஐயமில்லை. இதனைச் செய்யும் போது அச்சமும் வெறுப்பும் தாழ்வு மனப்பான்மையும் அவர்களை உந்தித் தள்ளிய உணர்வுகள் என்று கருதமுடியாது. தமிழ் இலக்கிய மரபு அதற்கு இடமளித்ததால் மகிழ்வோடும் ஆர்வத்தோடும் இதனைச் செய்தனர் என்பதற்குக் குறுந்தொகையின் முதற் பாடல் ஆய்வு துணை செய்யும்.

(iii) செங்கோலம்பும் குருதிக்காந்தளும்

உளவியல் மேதையான ஃபிராய்டு இலக்கியம் பற்றிய தமது முடிவுகளைப் பல கட்டுரைகளில் தெளிவாகக் குறிப்பிட்டுள்ளார். இலக்கியம் என்பது இலக்கிய ஆசிரியன் ஒருவன் தனது உள்ளத்து விருப்பங்களைக் கற்பனையளவில் அனுபவித்துக் கொள்ளச் செய்யும் முயற்சியென்பது அவரது கருத்து. வாழ்க்கையில் நடைமுறையில் தனது எண்ணங்களை யெல்லாம் நிறைவேற்றிக் கொள்ள இயலாத நிலையில்

கற்பனை உலகில் அவற்றைத் துய்க்க அவன் இலக்கியம் படைக்கிறான். ஒவ்வொரு கலைஞனும் ஒரு மனக்கோளாறு உடையவனே (neurotic); முற்றும் பைத்தியமாகிவிடாமல் தன்னைக் காத்துக் கொள்ளத் தன் அதீதமான கற்பனைகளுக்கு அவன் கலை வடிவம் கொடுக்கிறான். பகல் கனவுக்காரனான அவன் தனது ஆசைக் கனவுகளுக்குப் புறவடிவம் தந்து மகிழ்கிறான். ஏமாற்றமளிக்கும் உண்மை உலகிலிருந்து தன்னை விடுவித்துக் கொண்டு தான் படைக்கும் கற்பனை உலகில் நுழைகிறான்; புறவுலகில் எந்த மாற்றத்தையும் செய்யாமல் தான் விரும்பிய வீரனாகவும், அரசனாகவும் படைப்பாளியாகவும் மாறுகிறான். அவனது அகமன விருப்பங்களின் கற்பனை நிறைவுகளே அவனது படைப்புகள். இவை சாதாரண மனிதனின் கனவுகள் போன்றவையே என்பது ஃபிராய்டின் முடிவு. இலக்கியம் பற்றிய ஃபிராய்டின் கருத்து அப்படியே ஏற்றுக்கொள்ளக் கூடியது அன்று. அதன் குறைகளை லயனெல் டிரில்லிங் (Trilling) போன்ற திறனாய்வாளர்கள் சுட்டிக்காட்டியுள்ளனர். கனவோடு கலைப்படைப்பை ஒப்பிடும் ஃபிராய்டு அவற்றுக்குள்ள முக்கிய வேறுபாட்டினைக் கவனிக்கத் தவறிவிட்டார். கனவு அடிமனத்தது; நமது ஆளுகைக்கு உட்படாதது. கலைப் படைப்பில் நமது அறிவின் வெளிப்படையான நேரடியான தாக்கம் உண்டு. ஃபிராய்டு இலக்கியம் பற்றிப்பேசும்போது அதன் உள்ளடக்கத்தை மட்டுமே கவனத்தில் கொள்கிறார். அதன் தொழில் நுணுக்கக் கூறுபாடுகளை முழுவதும் புறக்கணிக்கிறார். இலக்கியப் படைப்பில் உட்பொருள் பற்றியும் அவரின் விளக்கம் முழுமையானதாக இல்லை. கலைஞனின் நோக்கம் அல்லது கலைஞனின் மனக்கோணல் ஆகியவற்றை வைத்தே இலக்கியத்தைத் தவறான ஆய்வுக்கு உட்படுத்துகிறார். ஒவ்வொரு மனிதனும் மனநோயாளியானால் உன்னதமான படைப்பாற்றலுக்கு மனக்கோளாறு மட்டுமே காரணமாக இருக்க முடியாது. கவிஞனின் மன ஆரோக்கியத்தை அவனது படைப்பைத் திட்டமிட்டு நிறைவேற்றி வெளிக்கொணருவதில் காணமுடியும். கலைஞனின் படைப்பு அவனது மனக்கோணலை நிமிர்த்தும் மருந்தாகவும் பயன்படலாம் என்பதை எர்னஸ்ட் கிரிஸ் (Ernst Kris) அறிவித்தார். அவன் மனநலத்தை அடையச் செய்யும்

முயற்சியின் வெளிப்பாடாகக் கலை அமையலாம்; நோய் தீர்க்கும் மருந்தாகலாம் என்பது அவர் கருத்து.

கலையென்பது அடிமன உந்துதல்களிலிருந்து தோற்றம் பெறுவதால் உளவியலாரின் ஆய்வுக்கு அது உட்பட்டதே என்பதை யுங் (Jung) ஏற்றுக் கொண்டார். ஆனால் உளவியல் நிபுணர்கள் கலையின் பிறப்புப் பற்றிப் பேசுவதோடு நிறுத்திக் கொள்ளவேண்டுமென்றும் அதன் அடிப்படைத் தன்மை பற்றிப் பேசுவதற்கு அவர்களுக்குத் தகுதியும் உரிமையும் இல்லையென்றும் அவர் கூறினார். கலைப்படைப்பு என்பது ஒரு தொல்படிமத்தின் (archetypal image) உந்துதலும் அது இறுதியில் ஓர் இலக்கியமாக உருப்பெறுவதிலுமே அமைகிறது. ஆட்லர் (Adler) என்பார் ஃபிராய்டைப் போலவே, கலையாற்றலின் மூலம் மனநோய் என்று கருதினும், ஒவ்வொரு மனக்கோணலும் தாழ்வு நிலையிலிருந்து விடுபட்டு உயர்வுபெறச் செய்யப்படும் முயற்சி யென்றும் இது அடிமனத்தில் தேங்கிக் கிடக்கும் கற்பனை யென்றும் இலக்கிய ஆசிரியனை இலக்கியம் படைக்கத் தூண்டுவது இதுவே யென்றும் கூறினார். கனவிற்கும் கலைப் படைப்பிற்கும் உள்ள வேற்றுமைகளைக் கென்னித் பர்க் (Kenneth Burke) தெளி வாக்கினார். கனவு கட்டாய, அப்பட்டமான, வெளிப்பாடு ஆகும். கலையோ முறையான, சீரான தெரிவிப்பாகும். கனவு நிகழ்ச்சிகளெல்லாம் கனவு காண்போனின் உணர்வு அடிப்படையில் எழுவன. அந்நிகழ்ச்சிகள் அவன் உணர்வுக்குக் காரணமாவதில்லை. நிகழ்ச்சிகளைக் கொண்டு உணர்வைக் கண்டறிய முயல்வது கடினமாகும். கலை மனிதனிடம் இயற்கையாகவுள்ள சில பாராட்டும் ஆற்றல்களைப் பயன்படுத்திக் கொள்கிறது. ஒற்றுமை, வேற்றுமை, சீரமைப்பு, திரும்பச் சொல்லுதல், இரகசியத்தை வெளிப்படுத்துதல், நேர்மாறாக மாற்றல், சுருக்குதல், விரித்தல், மிகைப்படுத்தல், நிரல்படக்கூறல், விந்தை உணர்வைப் படிப்படியாகக் கிளப்புதல் ஆகியவை மனித மனம் கொண்டுள்ள இயற்கையான ஈடுபாடுகள். இவையெல்லாமே ஒற்றுமை, வேற்றுமை என்ற இருபெரும் பிரிவினுள் அடங்கும். கலைஞனை மனநோயாளியோடு முழுமையாக ஒருமைப் படுத்துவதும் தவறாகும். கலைஞனிடம் உலகுக்குச் சொல்ல வேண்டிய செய்தியென்று ஒன்று இருக்கிறது. வாசகர்களைக் கவர வேண்டிய ஆர்வம் அவனிடம் உள்ளது. அவனது ஆரம்ப

உணர்வுகள் கலையாக மாறும்போது சில மாற்றங்களுக்கு உட்படுத்தப்படுகின்றன.

உளவியல் திறனாய்வாளர்களுள் சிலர் தங்களுக்கான வரம்பினைக் கடந்து தவறுகள் செய்திருக்கலாம். ஆனால் உளவியல் திறனாய்வால் தீமையே என்ற வாதம் ஏற்றுக் கொள்ள முடியாத ஒன்று. ஒவ்வொரு பேரிலக்கியமும் பல முகப்புகள் கொண்ட வைரமாகும். கதைக்கரு, பாத்திரப் படைப்பு, சூழல், மொழிநடை, காட்சியுருக்கள், படிமங்கள், ஆசிரியனின் நோக்கம், சமுதாயப்படப்பிடிப்பு ஆகிய பல கூறுகளும், ஆராயப்பட வேண்டியனவையே. இவற்றுள் சிலவற்றையேனும் தெளிவுபடுத்த உளவியல் அணுகுமுறை தேவையாகும். யுங்கின் தொன்மம் பற்றிய கருத்துகளும் அடிமனக் கோட்பாடும் தொன்மத் திறனாய்வு என்ற துறையின் வளர்ச்சிக்கு அடிகோலின. ஜோஸப் கேம்ப்பெல் என்பார் தமது ஆயிரம் முகங்கள் கொண்ட வீரன் என்ற அரிய நூலில் பல நாட்டுத் தொன்மங்களையும் ஆராய்ந்து, கடவுளர்களின் ஆற்றல்மிகு செயல்களையும் வீரர்களின் வாழ்க்கை நிகழ்ச்சிகளையும் வருணிக்கின்ற இப்பழம் கதைகள் எல்லாம் உண்மையிலேயே பல்வேறு இன மக்களின் மறைக்கப்பட்ட ஆசைகளையும் அச்சங்களையும் நம்பிக்கைகளையும் வெளிப்படுத்துகின்றன என்பதைச் சான்றுகள் மூலம் நிறுவினார். தொன்மங்களின் மூலம் மனித மனத்தின் ஆழத்தையும் சிறப்பையும் உணரமுடியும்.

யுங் தமது தொன்மம் பற்றிய கட்டுரைகளிலேயே மனிதன் வாழ்க்கையில் ஆன்மிகப் பொருள் காணவேண்டு மென்ற ஆசைகொண்டவனாக இருக்கிறான் என்ற கருத்தை விளக்கினார். பகுத்தறிவுக்கெட்டாத உண்மைகளைக் காணக் கவிஞர்களால் முடியுமென்றார். அடிமனத்தையும் இயற்கை இகந்த ஆற்றலையும் ஒன்றிணைப்பதில் தொன்மத்திற்குப் பெரும் பங்குண்டு என்பதையும் சுட்டிக்காட்டினார். முதிர்ந்த ஞானி, நிழல், அனிமா, அனிமஸ், குழந்தை, கன்னியும் தாயும் போன்ற தொல் படிமங்களெல்லாம் இலக்கியங்களில் மீண்டும் மீண்டும் இடம் பெறுவதை அறிவுறுத்தினார். இவற்றைத் தவிர வேறு தொல்படிமங்களையும் தொன்மத் திறனாய்வாளர்கள் இலக்கியங்களில் காண்கிறார்கள். வேறு திறனாய்வு அணுகு முறைகளால் விளக்க முடிந்தது. அறிவியல்துறை என்ற

முறையிலும் மருத்துவத்துறையின் ஒரு பகுதி என்ற முறையிலும் உளவியலின் வெற்றி ஐயத்திற்குரியது என்பர். ஆனால் அது படைப்பிலக்கியத்திற்கும் திறனாய்வுக்கும் செய்துள்ள பணி சிறப்புடையது. இலக்கியத்திற்கும் உளவியலுக்குமுள்ள நெருங்கிய தொடர்பை ஃபிராய்டின் கூற்றே விளக்கும்: 'அடிமனத்தைக் கண்டுபிடித்தவர்கள் கவிஞர்களே, நான் என்று கூறுவது தவறு.'

பேரறிஞர் ஃபிராய்டு தற்கால உளவியலுக்குத் தமது பங்களிப்பாகத் தந்தவை அவரது உளப்பகுப்பாய்வுக் கோட்பாடுகளாகும். பலவிதமான நோயாளிகளைப் பரிசோதித்து மனித மனத்தின் உணர்தற்கு அரிய கூறுகள் பற்றித் தமது முடிவுகளை நூல்கள் மூலமும் கட்டுரைகள் வழியும் தெளிவாக எடுத்துரைத்த பெருமை அவரைச் சாரும். அடிமனம், ஆழ்மனம், நனவிலிமனம் என்றெல்லாம் அழைக்கப்படுகின்ற 'Unconscious' எத்தன்மையானது, அது எவ்வாறு செயல்படுகிறது என்பன போன்ற வினாக்களுக்கு விடையளிக்கும் முயற்சியே அவரது ஆராய்ச்சி. அவர், மனித மனம் உறைந்த பனித்தீவு போன்ற அமைப்புடையதென்றும் அதன் பெரும் பகுதி நீருள் அமிழ்ந்து சிறு பகுதியே, நீருக்கு வெளியே தெரிவது போன்று மனத்தின் பெரும்பகுதி உணர்வு நிலைக்குக் கீழும் சிறு பகுதியே உணர்வு நிலைக்கு உட்பட்டும் அமைந்திருப்பதாகவும் விளக்கினார். மனித உள்ளத்தின் செயற்பாடுகளை உணர்வு வட்டத்திற்குள் வருபவை, உணர்வு வட்டத்திற்கு அப்பாற்பட்டவை என்று பாகுபடுத்தலாம். எந்த உள்ளத்து நடவடிக்கையை நாம் நேரடியாக உணரமுடியாமல் அது கட்டாயம் நடந்திருக்க வேண்டுமென்று அனுமானிக்க வேண்டியிருக்கிறதோ அதுவே unconscious என்பது. அந் நடவடிக்கையின் விளைவுகளிலிருந்துதான் அதனை நாம் தீர்மானிக்க வேண்டியிருக்கும். இன்னும் சரியாகச் சொல்ல வேண்டுமானால் நாம் 'Unconscious' என்று குறிப்பிடுவது ஒரு சமயத்தில் செயல்பட்டது என்று நம்மால் ஊகிக்கப்பட்டு, ஆனால் அச்சமயத்தில் அதனைப் பற்றி நாம் ஏதும் அறியாதிருந்த ஒன்றே என்று கூற வேண்டும்.

நாம் நன்றாக உணர்கின்ற உள்ளத்து நடவடிக்கைகள் கூட ஒரு குறிப்பிட்ட, குறைந்த அளவுநேரத்திற்கே நம்மால் உணரப்படும்; வெகுவிரைவில் அவை அடிமனத்துள் புதைந்து

விடலாம்; பின் மீண்டும் நம் உணர்வு வட்டத்திற்குள் வந்தாலும் வரலாம். எனவே, அடிமனத்தை இரண்டு வகைகளாய் வரையறை செய்யலாம். ஒன்று, உணர்வு வட்டத்திற்குள் எளிதாகக் கொண்டுவரக்கூடிய உள்ளத்து நடவடிக்கை; மற்றது, அவ்வாறு இல்லாமல் நம் ஆற்றலையெல்லாம் செலவளித்தால் மட்டுமே வெளிக்கொணர முடிந்த நடவடிக்கை. பின்னதற்கு 'Unconscious' என்ற பெயரை வைத்துக் கொண்டு முன்னதை 'Preconscious' என்று அழைக்கலாம்.

ஒரு மனிதனின் உள்ள நடவடிக்கைகளுள் பெரும் பாலானவை அடி மனத்தவை என்பது ஃபிராய்டின் முக்கியமான, முதலாவது கோட்பாடாகும். மனிதனுடைய நடத்தை முற்றிலும் இணைவிழைச்சை, பாலுணர்வை அடிப்படையாகக் கொண்டு அதனால் உந்தப்படுவது என்பது அவரின் இரண்டாவது கருத்தாகும். இதனை யுங், ஆட்லர் போன்ற பல உளவியல் விற்பன்னர்களே ஏற்றுக்கொள்ள வில்லை. முதலாவதான உள்ள ஆற்றலை அது பாலுணர்வோடு கொண்ட நெருக்கமான தொடர்பு காரணமாக லிபிடோ (Libido) அல்லது இணைவிழைச்சு என்றே ஃபிராய்டு அழைத்தார். சில பாலுறவு நாட்டங்களுக்கு எதிரான சமுதாயத் தடைகள், கட்டுப்பாடுகள் காரணமாக, நாம் நமது ஆசைகளையும் நினைவுகளையும் ஒடுக்கி விடுகிறோம் என்பது அவரின் மூன்றாவது கோட்பாடாகும்.

இம்மூன்று கோட்பாடுகளின் அடிப்படையில் அவர் பெற்ற முடிவுகள் பல. அவற்றுள் முதலாவது அவர்மனித மனத்தை இத் (Id), ஈகோ (Ego), சூப்பர் ஈகோ (Superego) என்ற மூன்று வட்டங்களாகப் பிரித்தமையாகும். விழைவு உந்தல்கள் (Instinctive impulses, drives) சார்ந்த வட்டத்தை 'இத்' என்றும் உணர்வுக்கு உட்பட்டு, நடத்தையை உடனடிக் கட்டுப் பாட்டுக்குள் வைத்துக்கொண்டு வெளியுலகோடு நெருங்கிய தொடர்பு கொண்டிருக்கும் பகுதியை 'ஈகோ' என்றும் பெற்றோரிடமிருந்து குழந்தை பெறும் சமுதாய விதைகளைக் கணக்கில் கொண்டு வளரும் பகுதியைச் 'சூப்பர் ஈகோ' என்றும் குறிப்பிட்டு அவைகளுக்குள்ள தொடர்பை விளக்கினார்.

'இத்' முழுமையும் நனவிலி மனமாகும்; ஈகோ, சூப்பர் ஈகோ ஆகியவற்றிலும் ஒரு சிறு பகுதி மட்டுமே நனவு

மனமாகும். 'இத்', உள்ள ஆற்றலுக்கெல்லாம் மூலமான பிடோவின் சேமிப்புக் கிடங்கு ஆகும். அது ஆதி வாழ்க்கை நெறியான இன்பநெறியைப் பூர்த்தி செய்யவே செயல்படு கிறது. அது உணர்வில்லாமல், காரண காரிய ஒழுங்கின்றி, ஒரு வியக்கத்தக்க அசுர சக்தியுடன் இயங்குகிறது. அதனை ஒழுங்கின்மையின் மொத்த உருவமென்றும் தீயில்காய்கின்ற ஒரு பெரிய கொப்பரை என்றும் ஆசைகளை நிறைவேற்றிக் கொள்ளும் ஒரே நோக்கத்துடன் மூர்க்கத்தனமாகச் செயல்படும் உந்துதல் என்றும் ஃபிராய்டு வருணிப்பார். அது நமது ஆளுமையின் இருண்ட, புரிந்து கொள்ள முடியாத, நெருங்க முடியாத ஒரு பகுதியாகும். தத்துவவிதிகளுக்கு அப்பாற்பட்டு, அதனால் ஒன்றுக்கொன்று முரண்பாடுடைய உந்துதல்களையும் ஒருங்கே உள்ளடக்கி இருக்க முடியும். அதற்கு நீதி, நேர்மை, நன்மை, தீமை, மதிப்பு, மரியாதை ஆகியவைபற்றி ஒன்றும் தெரியாது. சமுதாய மரபுகளுக்கும் நியமனங்களுக்கும் கட்டுப்படாமல் சட்டம், ஒழுங்கு, நேர்மை ஆகியவற்றைப் புறக்கணித்து இன்ப நெறியால் மட்டும் இயக்கப்பட்டுச் செயல்படும் தன்மை உடையது இத். அதை ஒருவன் கட்டுக்குள் வைக்கவில்லையானால் அது வரம்பற்ற முறையில் தன்னிச்சையாகச் செயல்பட்டு அழிவைத் தேடிக் கொள்ளவும் தயங்காது. அது இன்ப நாட்டத்தில் விளைவுகள் பற்றிக் கவலை கொள்ளாது திளைக்கும் தன்மையது. இத்தகைய ஆற்றல் ஒன்று மனிதனை ஆட்டிப்படைப்பதைப் பல நூற்றாண்டுகளுக்கு முன்னமேயே அறிஞர்கள் அறிந்திருந்தனர். ஆனால் அது மனித இயற்கையின் ஓர் உட்கூறு என்பதை உணராமல் மனிதனுக்கு வெளியிலிருந்து அவனை ஆளுகின்ற இயற்கை இகந்த சக்தியாகக் கருதினர். பேயென்றும் சாத்தானென்றும் கடவுளுக்கெதிரான தீயசக்தியின் திருவிளையாடல் என்றும் எண்ணினர். உள்மன உந்துதல்களுக்கேற்ப ஒழுகும் தன்மையைக் குழந்தை களிடத்தும் மனக்கோளாறுடைய பெரியோர்களிடத்தும் காணலாம்.

'இத்' ஓர் அபாயகரமான சக்தி என்பதால் தனிமனிதனை மனித மனத்தின் வேறு கூறுகள் காக்க வேண்டிய தேவை ஏற்படுகின்றது. தனி மனிதனின் செயல்களை நெறிப்படுத்தி அவனைக் காக்கும் கர்த்தாக்களில் 'ஈகோ' தலையானதாகும். 'இத்' பெற்றிருக்கின்ற ஆற்றலும்

வீரியமும் ஈகோவிற்கு இல்லையென்றாலும் இயல்பூக்க உந்துதல்களை நெறிப்படுத்தி அழிவுப்பாதையிலிருந்து நீங்கிய செயல்களில் ஈடுபடுமாறு முன்னதற்கு வழிகாட்டுவது ஈகோவாகும். ஈகோவின் பெரும் பகுதி நனவிலி மனத்தைச் சார்ந்ததாயினும் அது நாம் அறிமனம் (Conscious Mind) என்று நினைப்பதைத் தன்னகத்தே கொண்டுள்ளது. பாமரர் மொழியில் சொல்லுவதானால் பகுத்தறிவு, எச்சரிக்கை, விழிப்பு ஆகியவற்றை 'ஈகோ' சுட்டுமானால் கட்டுக்கடங்காத உணர்வுகளை 'இத்' சுட்டுமென்று விளக்கம் அளிப்பார் ஃபிராய்டு. 'இத்' முழுக்க முழுக்க இன்பநெறியால் இயக்கப் படுகிறது. அகவுலகிற்கும் புறவுலகிற்கும் இடைத்தரகனாக ஈகோ வினையாற்றுகின்றதென்று சொல்வது பொருந்தும். சமுதாயத்தைக் காக்கும் தலையாய நோக்குடன் செயல்படும் இன்னொரு கர்த்தா சூப்பர் ஈகோ. இது நீதி உணர்த்தும் ஆசானாகவும் மனச்சாட்சி, பெருமித உணர்வு ஆகியவற்றின் தங்குமிடமாகவும் அமைகிறது. சமுதாயம் நல்லவை, உயர்ந்தவை என்று கருதுவனவற்றைப் புரிந்துகொள்ள உதவுகிறது. நேரடியாகவோ, அல்லது ஈகோவின் மூலமாகவோ செயல்படும் சூப்பர் ஈகோ, 'இத்'தின் உந்துதல்களை ஒடுக்குகிறது. சமுதாயம் ஏற்றுக்கொள்ளாத இன்ப விழைவுகளை, பாலுறவு ஆசைகளைத் தடைசெய்து மீண்டும் அவற்றை அடிமனத்திற்கே தள்ளிவிடுகிறது. சமுதாயம் நல்ல செயல் என்று எண்ணுவதற்குப் பாராட்டும், தீயதென்று கருதுவதற்குத் தண்டனையும் அளிக்கும் பெற்றோர்களின் தாக்கமே சூப்பர்ஈகோவின் வளர்ச்சிக்குக் காரணமாகும். அளவுக்கு மீறிய செயல்பாடு கொண்ட சூப்பர்ஈகோ இனம் புரியாத குற்றவுணர்வை (Guilt Complex) உண்டாக்கும். 'இத்' இன்ப நெறியின் ஆளுகையிலும் ஈகோ யதார்த்த நெறியின் (Reality Principle) ஆளுகையிலும் சூப்பர் ஈகோ நீதி நெறியின் (Morality Principle) ஆளுகையிலும் இயங்குகின்றன. நம்மை 'இத்' அசுரர்களாகவும், சூப்பர்ஈகோ தேவர்களாகவும் ஆக்க முயலும்போது, இவ்விரண்டு முரண்பட்ட ஆற்றல்களையும் சமன்செய்த நல்ல மனிதர்களாக ஆரோக்கியமான உள்ளம் கொண்டவர்களாக, நம்மை வைத்திருப்பது ஈகோவாகும். இந்த நடுநிலையைத்தான் ஃபிராய்டு வலியுறுத்தினார்; அடிமனம் போனபோக்கெல்லாம் கட்டுப்பாடின்றி அலைந்து திரிய வேண்டுமென்று அவர் சொல்லவில்லை.

ஃபிராய்டு கனவுகளுக்கு அளித்த விளக்கத்தை முன் மாதிரியாகக் கொண்டு உளப்பகுப்பாய்வுத் திறனாய்வு இலக்கியத்தில் வரும் படிமங்களுக்கெல்லாம் பாலியல் அடிப்படையிலேயே விளக்கம் அளிக்கிறது. குளம், பூ, குகை, கிண்ணம் போன்றவை பெண்குறியைச் சுட்டுவனவாகவும் கோபுரம், மலைச்சிகரம், பாம்பு, கத்தி, ஈட்டி, வாள் போன்ற விட்டத்தினும் நீளம் அதிகம் உடையபொருள்கள் யாவும் ஆண் குறியைச் சுட்டுவனவாகவும் உளவியல் திறனாய் வாளர்கள் விளக்கமுற்படுவர். இன்னும் ஒருபடிமேலே சென்று நடனம், குதிரையேற்றம், பறத்தல் போன்ற நடவடிக்கைகள் பாலுறவு இன்பத்தைச் சுட்டும் படிமங்கள் என்றும் கூறுவர். எல்லாக் குறியீடுகளும் பாலியல் அடிப்படை கொண்டவை என்ற அவர்களது முடிவைப் பல அறிஞர்கள் ஏற்றுக் கொள்ளத் தயங்குவர்.

சங்கச்சான்றோர் பெற்றிருந்த உளவியல் அறிவு அவர் காலத்தே உலகில் வேறு எந்த இனம் பெற்றிருந்த உளவியல் அறிவினும் பெருஞ் சிறப்புடையது; பெரும் வியப்பிற்குரியது என்பதை அன்னார் தம் அகப்பாடல் மரபுகள் தெளிவாகச் சுட்டிக்காட்டும். எவ்வெப்பாத்திரம் எவ்வெச்சூழல் எவ்வெவ்வாறு தன் கூற்றினை நிகழ்த்தும் என்பதற்குக் கையாளப்பட்ட மரபுகள் அவர்கள் இயற்கை பற்றிய அறிவிற்கு இணையான மனித மனம் பற்றிய அறிவையும் பெற்றிருந்தனர் என்பதற்குத் தேவையான சான்றுகளாகும். மனித வாழ்க்கை மேம்பட வேண்டுமெனில் அன்புணர்வே அதற்கு அடிப்படையாக வேண்டுமென்ற ஃபிராய்டின் அறைகூவல் எழுவதற்குப் பல நூற்றாண்டுகள் முன்னமேயே நம்மவர் தமிழ் இலக்கிய மரபில் காதலுக்குத் தலையாய இடம் ஒதுக்கி,

> காதற் காமம் காமத்துச் சிறந்தது
> விருப்போர் ஒத்த மெய்யுறு புணர்ச்சி (பரிபாடல் 9: 14-15)

என்றெல்லாம் அன்பை அடிப்படையாகக் கொண்ட வாழ்க்கையைப் பாராட்டிப் பேசினர். ஆனால் உளவியல் அணுகுமுறையில் சங்கப் பாடல்களைப் பயில்வார் கவனத்தில் கொள்ள வேண்டிய நியதிகள் சிலவுண்டு. சங்கக் கவிதைகள் எழுதிய ஆசிரியர்களின் தனி வாழ்வு பற்றி நமக்கு ஒன்றும் தெரியாத நிலையில், பல கவிஞர்களுடைய பெயர்களே

அவர்கள் பயன்படுத்திய உவமைகளைக் கொண்டு அவர்களைச் சுட்ட வேண்டியிருக்கும்போது, அவர்களது பாடல்களில் கூறப்படும் சில நிகழ்ச்சிகளையோ வருணனை களையோ முன்னிலைப்படுத்திக் கவிஞர்களின் வாழ்க்கை பற்றியும் ஆளுமை பற்றியும் உளவியல் அடிப்படையில் பேசுகிறேன் என்று கருத்துகள் தெரிவிப்பது முறையாகாது. அவ்வைக்கும் அதியனுக்கும் உடலுறவு இருந்திருக்க வேண்டும் என்றும் சில பெண்பாற் கவிஞர்களின் பாடல்கள் அவர்களது அமுக்கப்பட்ட பால் உணர்வுகளின் பீறிட்ட வெளிப்பாடுகள் என்றும் பேசுவது உளவியல் அணுகுமுறையை எங்கு எவ்வாறு பயன்படுத்துவது என்பது அறியாமல் செய்யப்படும் செயலாகும்.

> மலரினும் மெல்லிது காமம், சிலர்அதன்
> செவ்வி தலைப்படு வார்

என்று வள்ளுவர் கூறியது போல் அகப்பாடல்களிலிருந்து நாம் பெறும் முருகியல் இன்பமும் மிகவும் மென்மை கொண்டதாகும். அதனை உளவியல் அணுகுமுறையைத் தவறாகப் பயன்படுத்தி நாசம் செய்துவிடுவது எளிதாகும். தலைமகனும் தலைமகளும் கொண்டுள்ள காதல் காரணமாக எழுகின்ற நுண்ணிய மனவுணர்வுகளைக் கவிதையுணர்வோடு எடுத்துச் சொல்லும் சங்கக் கவிஞர்கள் பாலுறவு நிகழ்ச்சிகளை வருணிக்க முயலவில்லை என்பதை நாம் மனம் கொளல் வேண்டும். குறுந்தொகைப் பாடல் ஒன்றில் தோழி தலைவனை எனக்குத் துணையான தந்தை, 'ஆசாகு எந்தை', என்றே சுட்டுகிறாள். தோழி தலைவியோடு தன்னை எப்பொழுதும் ஒன்றிணைத்துக் கொள்ளும் மரபை மனத்தில் கொண்டு இப்பாடலைப் பார்க்க வேண்டும்.

திப்புத்தோளாரின் குறுந்தொகைப் பாடலை உளவியல் திறனாய்வு அணுகுமுறையில் பார்க்கும்போது வேறு பார்வைகளுக்கு எட்டாத சில புதிய உள்ளொளிகள் கிடைக்க வாய்ப்புண்டு.

> செங்களம் படக்கொன்று அவுணர்த் தேய்த்த
> செங்கோல் அம்பின் செங்கோட்டு யானைக்
> கழல்தொடிச் சேஎய் குன்றம்
> குருதிப் பூவின் குலைக் காந்தட்டே (குறுந்தொகை 1)

இதற்கு மரபுவழிப் பொருள் கூறுவார், "பாங்கியற் கூட்டத்தை விரும்பிய தலைமகன் செங்காந்தட் பூவைக் கையுறையாகக் கொடுத்துத் தோழியின்பால் தன் குறை கூறிய வழி இவள், இஃது எமது மலையிடத்தும் உள்ளதாதலின் இதனை வேண்டேம் என்று மறுத்துக் கூறியது" எனும் கொளுவினை அடிப்படையாகக் கொள்வார்.

"வெற்ப, போர்க்களம் குருதியால் செந்நிறத்தையுடைய களமாகும்படி அரக்கர்களைக் கொன்று இல்லையாக்கிய குருதியால் சிவந்த திரண்ட அம்பையும், சிவந்த கொம்பை உடைய யானையையும் உழல இட்ட வீரவளையையும் உடைய, முருகக் கடவுளுக்குரிய இம்மலையானது செந்நிறப் பூங்கொத்துள்ள காந்தளை உடையது. எனவே யாம் காந்தற் பூவால் குறைவிலேம்" என்று பாட்டில் சொல்லெச்சம் வந்ததாகக் கொள்வர்.

தோழி தலைவிக்குக் கூறியதாகப் பொருள் உரைப்பார், பாட்டில் காண்பது குறிப்பெச்சம், அன்னார் அது காண்பாயாகில் காண் எனத் தலைவியை நோக்கி இடத்துய்த்துக் கூறியதாகப் பொருள் தருவர்.

இறையனார் அகப்பொருளும் நம்பியகப்பொருளும் தமிழ் நெறிவிளக்கமும் இப்பாடலின் சூழலைத் தோழி தலைமகளைக் குறியிடத்து நிறுத்திப் பெயர்ந்ததாகக் கொண்டு பொருள் கொள்ளும். "தலைமகனது வரவுணர்ந்து தோழி தலைமகளைக் குறியிடத்துக் கொண்டு சென்று, யான் செங்காந்தட் பூக் கொய்து கொடுவருவல் அவ்விடம் தெய்வம் உடைத்து; நின்னால் வரப்படாது; நீ அவ்வளவும் இப்பொழிடத்தே நில்; என்று நிறீஇ நீங்குவதற்குச் செய்யுள்" என்பது அவை தரும் விளக்கம்.

தோழி கையுறை மறுத்தமைக்கு எங்கள் மலையில் அவை மிகுதி என்பதாலோ, காந்தள் மலர்கள் தெய்வத் திற்குரியவையென்பதாலோ, அவை தெய்வமகட்குரியவை என்பதாலோ, "நின் கையில் இருந்த காந்தள் கரிந்தது நின் மெய்வெப்பம் கூறுதலின் இதனைத் தலைவி காணின் ஆற்றாளாமென்"பதாலோ என்றெல்லாம் பல காரணங்கள் கூறப் பாடல் இடமளிக்கும் என்பார் ரா. ராகவையங்கார்.

பாடல் குறிக்கின்ற பொருள்களில் செங்களமும் செங்கோலம்பும் செங்கோட்டு யானையும் அவுணரை அழிக்கும் வீரக்கழலணிந்த சேயும் புறத்திணைக்குரியவை; காதற் கடவுளான சேயும் அவன் குன்றமும் காந்தளும் அகத்திணைக் குரியவை. புறத்திணையில் ஆணுக்கும் அகத்திணையில் பெண்ணுக்கும் மையத்துவம் தருவது சங்க இலக்கிய மரபு.

உளவியல் படிமங்களாகப் பார்க்கும்போது, செங்கோலம்பும், யானையின் செங்கோடும் ஆணைக்குறிக்கும்; குருதிப்பூவின் குலைக்காந்தள் பெண்ணைக் குறிக்கும். அங்ஙனமாயின் பாடலின் உட்பொருள் பூப்பெய்திய தலைவி புணர்ச்சி விருப்புடையவள், தலைவனை ஏற்றுக்கொள்ளும் நிலையில் உள்ளாள் என்பதாகும். எனவே தோழி தலைவனுக்குத் தலைவியின் இசைவை மறைமுகமாக, குறிப்பாக உணர்த்துவதாகக் கொள்ளலாம்.

'காந்தள் எம்மலையிடத்தும் உண்டு, இதனை வேண்டேம்' என்று தோழி கையுறை மறுத்ததாகக் கொள்ளும் போதும் தலைவனை அவள் முற்றும் புறக்கணித்ததாகக் கொள்ளாமல் அவனுடைய அன்பின் ஆர்வத்தையும் காதலின் ஆழத்தையும் அறியவேண்டிக் கூட்டத்தை அப்பொழுதைக்குத் தள்ளிப்போட்டுப் பார்க்கலாமென்ற நோக்கில் செய்யப் பட்டதாகக் கொள்ளுதற்கு இடமுண்டு. அடிமனநிலையில் அவனை ஏற்றுக்கொள்ளும் எண்ணம் தலைவிக்கு உண்டு என்பதைத் தோழி தன் கூற்றில் சுட்டும் பொருள்களால் அறியலாம். சேயின் குன்றத்திலுள்ள குலைக்காந்தளைக் குருதிப்பூ என்று அவள் அழைப்பதும் சேய்க்கு உரிய படைக்கலமாகக் குருதிபடிந்த அம்பையும் அவனுக்குரிய ஊர்தியாக மயிலையன்றிச் செங்கோட்டு யானையையும் அவள் குறிப்பிடுவதும் பாலுணர்வுப் படிமங்களை முன்னிறுத்தவே என்று கொள்ளலாம். மேலெழுந்தவாரியாகச் சொல்லளவில் கையுறையை மறுப்பினும் தலைவன் மேலும் வற்புறுத்தும் அளவில் அவனை ஏற்றுக்கொள்ளத் தலைவி தயங்காள் என்பதே இப்படிமங்கள் மூலம் தலைவனுக்குத் தரப்படும் செய்தியாகும்.

பாடலில் கூற்றெச்சமோ, குறிப்பெச்சமோ இல்லை யெனக் கொண்டால் தோழி தலைவனிடம் "போர்க்களம் செந்நிறமாகும்படி அசுரர்களைக் கொன்று அழித்த

செங்கோலம்பையும் செங்கோட்டு யானையையும் வீர வளையையும் உடைய சேயின் குன்றம் குருதிப் பூவின் குலைக்காந்தளை உடையது" என்று மட்டும் சொன்னதாகப் பாடல் பொருள் தரும். அவ்வாறாயின் தலைவனின் வேட்கையை மிகுவிக்கவும் தலைவியின் கூட்டத்திற்கான இசைவை மறைமுகமாகத் தெரிவிக்கவும் பாலுணர்வுப் படிமங்களைத் தோழி பயன்படுத்தி அமைகிறாள் என்று கொள்ளமுடியும்.

கூட்டத்தை விரும்பும் தலைவியின் நிலையை விளக்கக் காந்தள் குறியீடு ஆவதை வேறு சில பாடல்களிலும் காணலாம்.

கருங்கால் வேங்கை நாளுறு புதுப்பூப்
பொன்செய் கம்மியன் கைவினை கடுப்பத்
தகைவனப்பு உற்ற கண்ணழி கட்டழித்து
ஒலியல் கூந்தல் அணிபெறப் புனைஇக்
காண்டற் காதல் கைம்மிகக் கடீஇ யாற்கு
யாங்கு ஆகுவம் கொல் தோழி காந்தள்
கமழ்குலை அவிழ்ந்த நயவரும் சாரல்
கூதள நறும் பொழில் புலம்ப ஊர்வயின்
மீள்குவம் போலத் தோன்றும் தோடு புலர்ந்து
அருவியின் ஒலித்தல் ஆனா
கொய்பதம் கொள்ளும் நாம் கூஉம் தினையே.

(நற்றிணை 313)

இப்பாடல் தினை முற்றிவிட்டமையால் பகல்குறி இனி ஏலாது என்று சொல்லும் தோழி காதல் கைம்மிகல் என்றமையால் விரைவில் வரைந்தெய்தல் வேண்டும் என்றும் ஊர் மீள்குவம் என்றதால் விரைவில் வரைய இயலாவிடின் இரவுக்குறியில் வருக என்றும் குறிப்பாகச் சொல்கிறாள். காந்தளின் கமழ்கின்ற குலை மலர்ந்த, விருப்பத்தை மிகுவிக்கும் சாரல் பற்றிப் பேசுவதால் தலைவியின் வேட்கை புலப்படுத்தப் படுகிறது.

நற்றிணையிலுள்ள இன்னொரு குறிஞ்சிப்பாடலும் காந்தள் படிமத்தை இவ்வாறே பயன்படுத்திக் கொள்கிறது.

சிலம்பின் மேய்ந்த சிறுகோட்டுச் சேதா
அலங்குகுலைக் காந்தள் தீண்டித் தாதுகக்
கன்றுதாய் மருளும் குன்ற நாடன்
உடுக்கும் தழை தந்தனனே அவையாம்
உடுப்பின் யாய் அஞ் சுதுமே கொடுப்பின்

கேளுடைக் கேடு அஞ் சுதுமே ஆயிடை
வாடல கொல்லோ தாமே அவன் மலைப்
போருடை வருடையும் பாயாச்
சூருடை அடுக்கத்த கொயற்கு அரும் தழையே
(நற்றிணை 359)

"தலைவன் தரும் தழையை ஏற்பின் தாய்க்கு அஞ்ச வேண்டியுள்ளது; அதனைத் திருப்பிக் கொடுத்துவிடின் அத்தலைவனின் ஆற்றாமைக்கு அஞ்ச வேண்டியுள்ளது; யான் யாது செய்வேன்?" என்று தோழி தலைவியின் குறிப்பறிய முற்படுகின்றாள். மலையில் மேயச் சென்ற பசு அசைகின்ற குலையை உடைய காந்தளை உரசி அக்காந்தள் மலரிலுள்ள தாதுக்கள் தன் மேலே உதிரப் பெற்றதனால் அதன் கன்று நிறம் வேறுபட்டுத் தோன்றும் தாய்ப்பசுவை அறியாமல் மயங்கும். இவ்வருணனை தலைவி நாணம் முதலியவற்றால் வேறுபட்டுக் கருத்து வேறாதலைக் கண்ட தோழி மயங்குகிறாள் எனும் உள்ளுறைப் பொருளைத் தரும். காந்தள் இப்பாடலிலும் தலைவி கூட்டத்தை விரும்புகிறாள் என்பதை மறைமுகமாகத் தெரிவிக்கக் காணலாம்.

தங்காற் பொற் கொல்லனாரின் அகநானூற்றுப் பாடலும் காந்தள் படிமம் தோழி கூற்றில் இடம்பெறும்.

புணர்ந்தோர் புன்கண் அருளலும் உணர்ந்தோர்க்கு
ஒத்தன்று மன்னால்! எவன்கொல்? முத்தம்
வரைமுதல் சிதறியவை போல், யானைப்
புகர்முகம் பொருத புதுநீர் ஆலி
பளிங்கு சொரிவது போல் பாறை வரிப்ப
கார் கதம்பட்ட கண் அகன் விசும்பின்
விடு பொறி ஞெகிழியின் கொடி பட மின்னி
படுமழை பொழிந்த பானாட் கங்குல்
ஆர் உயிர்த்துப்பின் கோள் மா வழங்கும்
இருளிடைத் தமியன் வருதல் யாவதும்
அருளான் - வாழி, தோழி - அல்கல்
விரவுப் பொறி மஞ்ஞை வெரீஇ, அரவின்
அணங்குடை அருந்தல பை விரிப்பவை போல்
காயா மென் சினை தோய நீடிப்
பல்துடுப்பு எடுத்த அலங்கு குலைக் காந்தள்
அணி மலர் நறுந் தாது ஊதும் தும்பி

கை ஆடு வட்டின் தோன்றும்
மைஆடு சென்னிய மலைகிழ வோனே.

குறிஞ்சித்திணையைச் சார்ந்த இப்பாடல் தலைமகன் சிறைப் புறத்தானாகத் தலைமகளிடம் தோழி "நம் தலைவன் நள்ளிரவில் நாள்தோறும் கொடிய விலங்குகள் உலவும் இருளில் வருவதால் நமக்கு நலன் விளைவிக்கவில்லை. நட்புடையார் தம்மவர்க்கு அருளுதல் வேண்டும். நம் தலைவன் அதனைச் செய்யவில்லையே" எனும் கருத்துப்படுமாறு எடுத்துரைத்த கூற்று இது. "புள்ளிகளையுடைய மயிலைக் கண்டு அஞ்சிப் பாம்பின் வருத்தத்தைத் தரும் அரிய நஞ்சையுடைய தலைகள் படத்தை விரித்தாற்போல், காயாவின் மென்மையான கொம்புகளைத் தீண்டுமாறு அரும்பிய பல மலர்களுடன் அசையும் காந்தள், அதன் அழகிய மலர்களில் உள்ள நறிய தாதினை வண்டுகள் நுகர்கின்றன. அவை மகளிர் கையால் ஆடும் வட்டுகளைப் போல் தோன்றும். அத்தகைய இடமான மேகங்கள் தவழும் உச்சிகளையுடைய மலைநாட்டுத் தலைவன் அவன்" எனும் தோழியின் குறிஞ்சி நில வருணனையில் மயிலுக்கு அஞ்சிப் பாம்பு படம் விரித்தாற் போன்று தன் கொத்துகளை உயர்த்தும் காந்தள் தலைவனோடு கூடுதல் தலைவிக்குள்ள பெருவிருப்பைத் தெரிவிக்கிறது.

குறுந்தொகையின் முதற்பாடலை உளவியல் திறனாய்வுப் பார்வையில் படிக்கும்போது அதில் இடம் பெறும் கருப்பொருள்கள் பால் ஈடுபாட்டுப் படிமங்களாக அமைந்திருப்பதைக் காணலாம்.

துணை நூல்கள்

குறுந்தொகை மூலமும் உரையும் (ஐந்தாம் பதிப்பு), மகாமகோபாத்தியாயடாக்டர் உ.வே. சாமிநாதையர் நூல் நிலையம், சென்னை, 2000.

மருதநாயகம், ப. **மேலை நோக்கில் தமிழ்க்கவிதை**, உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை, 2000.

மீனாட்சிசுந்தரன். தெ.பொ. **தமிழ் இலக்கிய வரலாறு**, காவ்யா, சென்னை, 2005.

Ramanujan, A.K. **Poems of Love and War,** Columbia University Press, 1985.

6. கபிலர் அறிவித்த தமிழ்

தெ.பொ.மீ. குறிஞ்சிப்பாட்டைப்பற்றித் தமது தமிழ் இலக்கிய வரலாறு எனும் நூலில் கீழ்க்கண்டவாறு கூறுவார்:

> குறிஞ்சிப்பாட்டு, பெரும்புலவர் கபிலரால் ஆரிய அரசன் யாழ்ப் பிரமதத்தன் (பிரகத்தன்) என்பவனுக்குத் தமிழ்க் கவிதைகளின் காதல் செய்தியை விளக்கும்பொருட்டுப் பாடப்பட்டதாகக் கூறப்படுகிறது. இவ்விதக்கவிதையையே தமிழ் என்ற சொல்லால் அடிக்கடி குறிப்பிடுவது உண்டு. களவொழுக்கத்தின் அறவழிப்பட்ட தன்மை, தன்னையே அளிக்கும் குறிக்கோள் நோக்கு, மாந்தருக்குக் கூட்டுத் தொண்டு, இவ்வன்பைத் தூண்டும் இயற்கை எழில், களிப்பு, துயரம், ஏமாற்றம், மகிழ்ச்சிதரும் மனவுறுதி ஆகிய மாறுபட்ட உணர்வுகள் ஒன்றுதிரண்ட இணக்க வாழ்க்கை – இவை யாவும் இப்பாடலில் தெளிவாக்கப்படும். இந்த ஆரிய மன்னனே பிற்காலத்தில் தமிழ்ப் புலவனாக ஆகியிருந்திருக்கலாம்; தொகை நூல்களில் ஒன்றில் இவன் எழுதியதாக ஒரு பாடல் இடம்பெறுகிறது. (ப.33).

குறிஞ்சிப்பாட்டிற்கு நச்சினார்க்கினியர் எழுதிய உரையின் இறுதியில் 'ஆரிய அரசன் பிரகத்தனைத்தமிழ் அறிவித்தற்குக் கபிலர் பாடியது' எனும் குறிப்பு உள்ளது. பாட்டின் ஈற்றில் உள்ள வெண்பாக்கள் இரண்டு அதன் பொருள் பற்றிப் பேசும்.

> நின்குற்றம் இல்லை நிரைதொடியும் பண்புடையள்
> என்குற்றம் யானும் உணர்கலேன் – பொன்குற்று
> அருவி கொழிக்கும் அணிமலை நாடன்
> தெரியுங்கால் தீயது இலன்.

> ஆற்றல்சால் கேள்வி அறம்பொருள் இன்பத்தைப்
> போற்றிப் புனைந்த பொருளிற்றே – தேற்ற
> மறையோர் மணம்எட்டின் ஐந்தாம் மணத்திற்
> குறையாக் குறிஞ்சிக் குணம்.

இவற்றைக்கொண்டு அறிஞர்கள் 'தமிழ் அறிவித்தல்' என்பதற்கு 'அகப்பொருள் இலக்கணம்', 'களவொழுக்கம்' பற்றி அறிவித்தல் என்று பொருள் உரைப்பர். மறையோர் மணமுறைகள் எட்டனுள் ஒன்றெனக் கருதப்பெறும் கந்தருவமணம் பற்றி ஆரிய அரசன் அறிந்திருப்பானே, களவுமணம் கந்தருவ மணத்தை ஒத்ததுதானே என்பார்க்குக் களவு மணம் கந்தருவ மணத்தினின்றும் மற்றைய ஏழு மணங்களிலிருந்தும் முற்றிலும் வேறுபட்டது என்பதைக் கபிலருடைய குறிஞ்சிப்பாட்டு தெளிவுபடுத்தும்.

வடவரின் எட்டு மணங்கள் பற்றி வாத்ஸ்யாயனரின் காமசூத்திரமும் மனுநூலும் தமிழ் நூல்களும் கூறும் கருத்துக்களை ஆழ்ந்து நோக்குவார் கந்தருவ மணம் களவு மணத்தினின்றும் முற்றும் வேறுபட்டதாயினும் தமிழின் உட்பகைவர்களால் அவை இரண்டும் ஒன்றே என்று காட்டும் முயற்சி மேற்கொள்ளப்பட்டுள்ளதைக் காணலாம்.

மனுநூலின் மூன்றாம் அதிகாரம் பிரமசரிய நிலை முடிந்து இல்லறம் மேற்கொள்ளுவாரின் கடமைகளைக் கூறுவது. எப்பொழுது இல்லறத்தில் ஈடுபடவேண்டும், மனைவியைத் தேர்ந்தெடுப்பது எவ்வாறு, எத்தன்மைகள் இல்லாதவளை மனைவியாகக் கொள்ளவேண்டும், எச்சாதிப் பெண்களை மணக்க வேண்டும், எட்டுவகை மணங்கள், நல்ல, கெட்ட மணங்களால் விளையும் பயன்கள், மக்களைப்பெறுவது, பெண்ணை மணம் செய்து கொடுப்பவன் பொருள் பெறலாமா, பெண்களை ஏன் நல்ல முறையில் நடத்த வேண்டும், வேதப்பாடல்களின் இன்றியமையாமை, ஐந்து யாகங்கள், இல்லறத்தானின் இன்றியமையாமை, இல்லறத்தானின் கடமைகள், தேவர்களுக்கு அளிக்க வேண்டியவை, விருந்தினரை நடத்தும் முறைகள், விருந்தில் எஞ்சியதைச்சாப்பிடுவது, இறந்தவர்க்குச் செய்யும் சடங்குகள், சடங்குகளுக்கு யார் யாரை அழைக்கலாம், யார்யாரை அழைக்கக் கூடாது, சடங்குகள் நிகழும்போது அவ்விடத்தில் இருக்கக் கூடாதவர்கள், சடங்கு முறைகள், இறந்தவரை மகிழ்விக்கச் செய்ய வேண்டியவை, சடங்கிற்கேற்ற நாட்கள், சடங்கால் விளையும் நற்பயன்கள் என்பவை பற்றியெல்லாம் இவ்வதிகாரம் விளக்கங்கள் தரும். பொருளதிகாரக் களவியல், கற்பியல் ஆகியவற்றின்

பாடுபொருள்களும் திருக்குறளின் இல்லறவியல் பேசும் கருத்துக்களும் இவற்றிலிருந்து முற்றும் மாறுபட்டவை.

மணம் செய்தலிலும் 'வருணாஸ்ரம தருமத்தை' மனு நூல் வலியுறுத்தும். இரு பிறவியாளன் தன் வருணத்தைச் சேர்ந்த பெண்ணையே மனைவியாக்கிக் கொள்ள வேண்டும். அவள் தாய்வழியில் உடன் உண்ணும் உறவினளாகவோ தந்தை வழியில் ஒரே கோத்திரத்தைச் சேர்ந்தவளாகவோ இருக்கக் கூடாது. கீழ்க்கண்ட பத்துக் குடும்பங்களில் எதில் பிறந்தவளானாலும் அவள் மனைவியாகத் தகுதியுடையவள் அல்லள்: சமயச் சடங்குகளைப் புறக்கணித்த குடும்பம், ஆண் குழந்தையில்லாத குடும்பம், வேதம் ஓதாத குடும்பம், உடலில் முடி நிறைந்தவர்களைக் கொண்ட குடும்பம், மூலம், காசம், எளிதில் உணவு செரியாமை, வலிப்பு, வெண்குட்டம், கருங்குட்டம் ஆகிய நோய்களில் ஒன்றைப் பெற்றாருள்ள குடும்பம், செந்தலை கொண்டவள், ஓர் உறுப்பை மிகையாக உடையவள், நோயாளி, உடலில் முடியே இல்லாதவள், உடலில் முடி நிறைந்தவள், அதிகம் பேசுபவள் ஆகிய யாரையும் மணம் செய்தல் கூடாது. இராசி, மரம், ஆறு ஆகியவற்றின் பெயரால் அழைக்கப்படுபவள், தாழ்ந்த சாதிப் பெயரை உடையவள், மலை, பறவை, பாம்பு, ஆகியவற்றில் ஒன்றின் பெயரைப் பெற்றவள், தாழ்ந்த அல்லது அச்சுறுத்தும் பெயரை உடையவள் ஆகியவர்களும் மணம் செய்து கொள்ள ஏற்றவர்கள் அல்லர். உடலுறுப்புகளுள் ஒன்றும் குறையாதவளாயும், இனிய பெயர் உடையவளாயும், வாத்தைப்போன்றோ யானையைப் போன்றோ நடப்பவளாயும் உடலிலும் தலையிலும் அழகிய முடி கொண்டவளாயும், பெரிய பற்கள் இல்லாதவளாயும் நளினமான அங்கங்கள் பெற்றவளாயும் இருப்பவளையே மணத்தல் வேண்டும். உடன்பிறந்தவன் இல்லாதவளையோ, தந்தை யார் என்று தெரியாதவளையோ கொள்ளக் கூடாது. உடன்பிறந்த ஆண் ஒருவன் இல்லையென்றால் அவளது தந்தை தனக்கு ஆண்வாரிசுகளை அவள் மூலம் அடைய நினைப்பானாதலால் அவளை மணம் செய்து கொள்பவனுக்கு ஆண் வாரிசு இல்லாமல் போகும். அவளது தந்தை யாரென்று தெரியவில்லையானால் அவன் அவளை மணம் செய்து கொள்வோனுக்கு நெருங்கிய உறவினனாக இருக்கவாய்ப்புண்டு. அத்தகையவளை மணத்தல் அதருமமாகும்.

இரு பிறப்பாளன் முதல் திருமணத்திற்குத் தன் சாதியைச் சேர்ந்த பெண்ணை மணக்க வேண்டும். ஒரு சூத்திரப் பெண்தான் சூத்திரனின் மனைவியாகவேண்டும். வைசியனுக்கு ஒரு வைசியப் பெண்ணும் ஒரு சூத்திரப் பெண்ணும் மனைவிகளாகலாம். சத்திரியனுக்கு ஒரு சத்திரியப் பெண்ணும், ஒரு வைசியப் பெண்ணும் ஒரு சூத்திரப் பெண்ணும் மனைவியர் ஆகலாம். ஒரு பிராமணனுக்கு ஒரு பிராமணப் பெண்ணும் ஒரு சத்திரியப் பெண்ணும் ஒரு வைசியப் பெண்ணும் ஒரு சூத்திரப் பெண்ணும் என்று நான்கு மனைவியர் இருக்கலாம். ஆனால் ஒரு பிராமணனுக்கு ஒரு சூத்திரப் பெண் மட்டுமோ அல்லது ஒரு சத்திரியனுக்கு ஒரு சூத்திரப் பெண் மட்டுமோ எக்காரணம் கருதியும் மனைவியாக இருந்ததாக ஒரு கதையும் இல்லை. இரு பிறப்பாளர் தங்கள் சாதிக்குக் கீழான சாதிகளிலிருந்து பெண்களை மணந்தால் தங்கள் குடும்பங்களையும் தங்கள்வழி வருவோர்களையும் சூத்திரர் நிலைக்குத் தள்ளி விடுவார்கள். அத்திரியும் கௌதமரும் ஒரு சூத்திரப் பெண்ணை மணப்பவன் நரகத்தில் விழுவான் என்பார்கள். சௌனகர் ஒரு சூத்திரப் பெண்ணிடம் ஆண் குழந்தையைப் பெற்றுக்கொள்வோன் நரகில் விழுவான் என்பார். பிருகு சூத்திரப் பெண்ணிடம் ஆண் குழந்தை பெற்றாலும் பெண்குழந்தை பெற்றாலும் நரகத்தில் விழுவான் என்பார். ஒரு சூத்திரப் பெண்ணோடு படுக்கைக்குச் செல்லும் பிராமணன் நரகத்தை அடைவான். அவள்மூலம் ஆண்குழந்தை பெற்றுக் கொள்வான் பிராமணன் என்னும் தகுதியை இழப்பான். அத்தகைய பிராமணன் அவளோடு சேர்ந்து யாகத்தின் மூலம் அளிக்கும் எப்பொருளையும் தேவர்களோ அவனுடைய முன்னோர்களோ உண்ண மாட்டார்கள். எனவே தான் அவன் விண்ணுலகம் செல்ல முடியாது. சூத்திரப் பெண்ணின் உமிழ் நீரைக்குடிப்பவன், அவளது மூச்சுக் காற்று உடலில் பட்டதால் கெட்டுப்போனவன், அவள் மூலம் ஓர் ஆண் குழந்தையைப் பெற்றவன் ஆகியோருக்கு விமோசனம் ஏதும் கிடையாது.

அறவுணர்வு சற்றுமில்லாத, பண்பாடற்ற, பகுத்தறிவுக் கொவ்வாத, மூடநம்பிக்கைகளின் அடிப்படையிலான விதிகளையெல்லாம் மனுநூல் இவ்வாறு அடுக்கிக் கொண்டே செல்லும். இதனையடுத்து நான்கு வருணத்தாருக்கும் உரிய, பெண்களை மணந்து கொள்ளும் எட்டு முறைகளைத் தெரிந்து

கொள்ளுங்கள் என்ற முன்னுரையுடன் கீழ்க் கண்டவற்றைச் சுட்டும்:

பிரமா, தேவர்கள், முனிவர்கள், உயிர்களின் தலைவன், அசுரர், கந்தருவர், இராக்கதர், பேய்கள் ஆகிய எட்டின் பெயர்களால் அமைந்தவை இம் மணமுறைகள். முதல் ஆறுவகை மணங்களும் பிராமணனுக்குச் சரியானவை. இறுதி நான்கும் சத்திரியனுக்குத்தக்கவை. இராக்கதம் நீங்கலான கடைசி நான்கும் வைசியனுக்கும் சூத்திரனுக்கும் ஏற்றவை. அறிஞர்கள் முதல் நான்கைப் பிராமணனுக்கும் இராக்கதத்தை மட்டும் சத்திரியனுக்கும் அசுரத்தை வைசியனுக்கும் சூத்திரனுக்கும் பரிந்துரை செய்வார்கள். ஆனால் மனு நூல் விதிப்படி, இறுதி ஐந்தில் மூன்று மட்டுமே சரியானவை; பைசாசமும் அசுரமும் தவறானவை. அரசர்களுக்குக் காந்தர்வமும் இராக்கதமும் சரியானவை யென்பது மரபுவழி எண்ணமாகும்.

ஒருவன் தன் மகளுக்கு உடை உடுத்தி அணிகலன்களை அணிவித்து வேதம் பயின்றவனாகவும் நல்ல பண்புடைய வனாகவும் இருப்பவனை அழைத்து அவனிடமிருந்து ஏதும் பெறாமல் கொடைப் பொருளாகக் கொடுப்பது பிரம முறையென்று சொல்வார்கள். தன் மகளை ஒரு தந்தை அலங்கரித்து வேள்வியின்போது அவ்வேள்வியை முறையாகச் செய்யும் பிராமணனுக்குத் தானமாகக் கொடுப்பது தேவர்களின் முறையென்று சொல்லப் பெறும். மணமகனிடமிருந்து ஒரு பசுவையும் ஒரு காளையையும் பெற்றுக்கொண்டோ, அல்லது இரண்டு பசுக்களையும் இரண்டு காளைகளையும் விதிகளின் படி பெற்றுக்கொண்டோ, ஒருவன் தன் மகளை முறையாக மணம் செய்து கொடுப்பது முனிவர்களின் முறையென்று அழைக்கப் பெறும். தந்தையொருவன் தன் மகளை 'நீங்கள் இருவரும் சேர்ந்து உங்கள் கடமைகளைச் செய்வீர்களாக' என்று சொல்லி ஒருவனுக்குக் கொடுப்பதைப் பிரஜாபதி முறை என்று சொல்வார்கள். ஒருத்தியைப் பெற விரும்பியவன் அவளுக்கும் அவளுடைய உறவினர்களுக்கும் தன்னால் கொடுக்கமுடிந்த அளவு பொருளைக் கொடுத்து விட்டு அவளைக் கொண்டு செல்வது அசுரமுறையாகும். ஒரு பெண்ணும் ஓர் ஆணும் ஒருவரையொருவர் விரும்பிப் புணர்வது காந்தர்வ முறை எனப்படும். தான் விரும்பியவளின் உறவினர்களைக் கொன்றும்

தாக்கியும் அவளைக் கதறக்கதற அவளுடைய இல்லத்திலிருந்து தூக்கிச் சென்று விடுவது இராக்கதம் ஆகும். தூங்குபவளையோ, மது அருந்தியவளையோ தன் உணர்வற்றுப் பைத்தியமாய் இருப்பவளையோ யாருமறியாமல் புணர்வது பேய்முறையாகும். நீர்வார்த்துக் கொடைப் பொருளாகப் பெண்ணைக் கொடுப்பதே பிராமணர்களுக்குத் தலைசிறந்த மணமுறையாகும். மற்ற வருணத்தாருக்கெல்லாம் ஒருவரையொருவர் விரும்பிச் சேர்வதே சிறப்பானதாகும்.

மனுநூல் தரும் இத்தகைய விளக்கங்கள் சிற்சில மாற்றங்களுடன் காமசூத்திரத்திலும் தமிழ்நூல்களிலும் இடம்பெறக் காணலாம். காந்தர்வ முறை பிராமணரைத் தவிர ஏனையோருக்குச் சிறப்பானதென்று ஓரிடத்தில் மட்டும் கூறும் மனு அதனை ஆறாவது நிலையிலையே வைத்திருப்பதும் மற்ற இடங்களில் அதுபற்றிச் சிறப்பாகப் பேசாததும் கருதற்குரியன. இவ்வெட்டு வகை மணமுறைகளின் விளக்கங்களுக்குப் பிறகு அவற்றின் தன்மைகளைச் சொல்கிறேனென்று கூறி, காந்தர்வமுறை ஏற்றுக் கொள்ளக் கூடிய நல்ல முறையன்று என்று முரண்பட்ட கருத்தைக் கூறுவார்.

பிரம மணத்தின் மூலம் பிறந்த ஆண் நல்லசெயல்களைச் செய்வானானால் தனக்கு முன் சென்ற பத்து மூதாதையரையும் தனக்குப் பின் வரும் பத்துத் தலைமுறையினரையும் தன்னையும் சேர்த்து இருபத்தோரு மாந்தர்க்குப் 'பாவ விமோசனம்' பெற்றுத் தருவான். தேவர் மணத்தின் மூலம் பிறந்த ஆண் நல்ல செயல்களைச் செய்தால் முன்னோர் எழுவருக்கும் பின்னோர் எழுவருக்கும் பாவ விமோசனம் கிடைக்கும். முனிவர் மணத்தின் மூலம் பிறந்தவனின் நற்செயல்களால் மூன்று முன்னோர்களும் மூன்று பின்னோர்களும் பாவங்களிலிருந்து விடுதலை பெறுவர். பிரஜாபதி மணத்தின் மூலம் பிறந்தவனின் நற்செயல்கள் ஆறு முன்னோர்க்கும் ஆறு பின்னோர்க்கும் நலம் தரும். இந்த நான்கு மணங்களின் மூலம் பிறந்தவர்கள் மட்டுமே வேதங்களின் சிறப்பால் நிறைந்து கற்றோரால் பாராட்டப்பெறுவர். அழகு, செல்வம், புகழ் ஆகியவையெல்லாம் பெற்றுச் சமயவுணர்வோடு அவர்களே நூறாண்டுகள் வாழ்வர். ஏனைய நான்கு தீய மண முறைகளால் பிறந்தவர்கள் கொடூரமானவர்களாகவும் பொய்யர்களாகவும் வேதத்தையும் சமயத்தையும் வெறுப்பவர் களாகவும் இருப்பர். குற்றமற்ற மணங்களால் குற்றமற்ற

குழந்தைகள் தோன்றுவர். குற்றமுள்ள மணங்கள் குற்றமுள்ள குழந்தைகளையே கொடுக்கும். எனவே குற்றமுள்ள மணங்களை ஒருவன் கட்டாயம் தவிர்க்க வேண்டும்.

மனு காந்தர்வ மணத்தைக் குற்றமுள்ள மணங்களில் ஒன்றாகவும் தீயதாகவும் கண்டிப்பது நோக்கற்பாலது. வடநூல் மரபில் காந்தர்வ மணம் பெருமையுடையதாகப் பேசப்பட வில்லை யென்பதை இருக்குவேதம், மனுநூல், காமசூத்திரம் ஆகியவற்றை ஆங்கிலத்தில் மொழிபெயர்த்துள்ள டோனிகர் தெளிவாக எடுத்துரைப்பார்.

> The term 'Gandharva marriage' became a euphemism in Sanskrit literature for an otherwise unsanctioned sexual union, i.e., one witnessed only by these creatures (டோனிகர் 46)

காந்தர்வ மணத்தைப் பாராட்டி அது பிராமணரைத் தவிர ஏனைய வருணத்தாருக்குத் தலைசிறந்தது என்று கூறும்பகுதி அதற்கு முன்னாலும் பின்னாலும் அது பற்றிச் சொல்லப்படும் கருத்துக்களுக்கெல்லாம் முரண்பாடாக இருப்பதால் தமிழர் களவு மணத்திற்கு அளித்திருந்த உயர்வின் சிறப்புக்கருதி இடைச்செருகலாகப் பின்வந்தோரால் முரண் பாட்டை நோக்காமல் சேர்க்கப்பட்ட தென்று முடிவு செய்வதில் தவறில்லை.

வாத்ஸ்யாயனர் எண்வகைத் திருமணங்கள் பற்றிப் பேசுகிறார். அவை பிரமம், பிரசாபத்தியம், ஆரிடம், தெய்வம், காந்தர்வம், அசுரம், பைசாசம், இராக்கதம் என்று அழைக்கப் படுகின்றன. பிரமம் எனும் வகை அணிகளால் அலங்கரிக்கப் பட்ட தன் மகளைத் தந்தை அழைத்து ஒருவனுக்கு மனைவியாகக் கொடுத்தல். பிரசாபத்தியம் என்பது 'நீங்கள் இருவரும் இணைந்து உங்களுக்குரிய தருமத்தைச் செய்வீர்கள்' என்று ஒருவன் சொல்லிச் சேர்த்து வைப்பது. ஆரிடம் என்பது பொருளையும் பசுவையும் எருதையும் பெண்ணோடு கொடுப்பது. தெய்வம் என்பது வேள்வி செய்வோனுக்கு வேள்வித்தீயின் முன்னால் பெண்ணைக் கொடுப்பது. காந்தர்வம் என்னும் வகையை வாத்ஸ்யாயனர் வருணிப்பது கருதற்குரியது.

ஒரு பெண்ணை விரும்பும் ஆண் அவளைத் தனியாகச் சந்தித்துப் பேச முடியாத நிலையில் இன்னொரு பெண்ணின் துணையுடன் அவளைப் பலவகை உத்திகளைக் கையாண்டு வழிப்படுத்தி ஒரு குறிப்பிட்ட இடத்திற்கு வரச்சொல்லி அவளைச் சேர்கிறான். வேதமறிந்த ஒரு பிராமணன் வீட்டிலிருந்து தீயைக் கொண்டு வந்து, தருப்பைப் புல்லை நிலத்திலே பரப்பி, நூல்கள் விதித்தபடி சடங்குகளைச் செய்து, தீயை மும்முறை வலம் வந்து அவளைத் திருமணம் செய்துகொண்டபின்தான் அவளுடைய தாய் தந்தையர்க்கு அது பற்றிய செய்தியைச் சொல்லி அனுப்புகிறான். அக்கினியால் பார்க்கப்பட்ட திருமணத்தை மாற்றமுடியாது என்பது அறிஞர்கள் கூறியுள்ள விதியாதலால் திருமணம் பெற்றோர்கள் அறியாமல் நிகழ்த்தப்படுகிறது. அவளைப் புணர்ந்தபின் அவனுடைய உறவினர் களுக்கும் மெதுவாக அவன் திருமணம் பற்றி அறிவிக்கிறான். குடும்பப் பெயர் கெட்டுவிடக் கூடாதென்பதாலும் அரசனது தண்டனைக்கு அஞ்சியும் அவளுடைய உறவினர்கள் அவனை ஏற்றுக்கொள்ளும் நிலை ஏற்படுகிறது. அவர் களுக்கெல்லாம் பல பரிசுகளைக் கொடுத்தும் அன்பு காட்டியும் தன் வழிக்குக் கொண்டு வந்து விடுகிறான். இவ்வாறுதான் காதல் திருமணத்தை அவன் நடத்துகிறான். திருமணம் நடைபெறுதற்குப் பெண்ணின் தாய் சம்மதிக்கவில்லையானால் அவளிடம் இன்னொரு மணமகனைப் பற்றிய குறைகளைச் சொல்லி அவளுடைய சம்மதத்தைப் பெறுதல் நடைபெறும். பெண்ணின் சகோதரன் அவனை ஒத்த வயதினனாகவும் பிறர் மனைவி யரிடமும் பரத்தையரிடமும் தொடர்பு கொண்ட வனாகவும் இருந்தால் அவனுக்கு இடையூறுகள் நேர்ந்தபோது உதவிசெய்து அவனைத் தன்வசப் படுத்தி அவனைக் கொண்டு அப்பெண்ணை ஒரு தனியிடத்திற்கு வரவழைத்து அவளோடு இணைந்து பின் திருமணத்தை நடத்திக் கொள்கிறான் *(டோனிகர் 92)*.

இதனைத்தான் காதல் திருமணம் என்றும் காந்தர்வ விவாகம் என்றும் காமசூத்திரம் விளக்கும். இதற்கும் தமிழ் அகவிலக்கியங்கள் காட்டும் களவு மணத்திற்கும் உள்ள வேறுபாடுகளைச் சொல்லத் தேவையில்லை. பண்பாடற்ற உத்திகளைக் கொண்டு அநாகரிகமான முறையில் தான் விரும்பும் பெண்ணை அவளை ஏமாற்றிப் புணர்ந்து பின்னர்ப் பலர் அறியச் செய்வது காந்தர்வ விவாகம் என்பதால் அது தமிழர் போற்றிய களவு மணத்தை ஒத்ததென்று கூறும் வரிகள் பின்னால் உள்நோக்குடன் நுழைக்கப்பட்ட இடைச்செருகல்களே என்பதில் ஐயமில்லை.

இன்பமும் பொருளும் அறனும் என்றாங்கு
அன்பொடு புணர்ந்த ஐந்திணை மருங்கின்
காமக் கூட்டம் காணும் காலை
மறையோர் தேஎத்து மன்றல் எட்டனுள்
துறையமை நல்யாழ்த் துணைமையோர் இயல்பே
(தொல்காப்பியம் 1038)

முதல் மூன்று வரிகள் வருணிக்கும் காமக்கூட்டத்திற்கும் காம சூத்திரம் கூறும் 'காதல் திருமண'த்திற்கும் மலைக்கும் மடுவுக்கும் உள்ள வேறுபாடு இருத்தல் தெளிவு. இதுபற்றியே கபிலர் எழுதிய குறிஞ்சிப்பாட்டை ஆரிய அரசன் பிரகத்தனுக்குக் கபிலர் தமிழ் அறிவுறுத்தப்பாடியது என்று வரலாறு கூறுவதன் உண்மை புலப்படும்.

வாத்ஸ்யாயனர் சுட்டும் ஏனைய திருமணவகைகள் இன்னும் கேவலமானவை.

விழாநாட்களில் பெண்ணின் வளர்ப்புச் சகோதரி அவளுக்குப் போதை தரும் மதுவை அருந்தச் செய்துதான் மறந்ததை ஓரிடத்திலிருந்து எடுத்து வரவேண்டும் என்பது போன்ற பொய்யொன்றைச் சொல்லி அவளை அவனிருக்கும் இடத்திற்கு அழைத்துச் செல்வாள். அருந்திய மதுகாரணமாக அவள் மயக்கமுற்றபின் அவளை அவன் புணர்வான் (இது அசுரம்).

அவள் தனியாகத் தன்னை மறந்த நிலையில் தூங்கிக்கொண்டிருக்கும்போது அவன் அவளைச் சேர்வான். பிறகு திருமணத்திற்கு ஏற்பாடுகள் முன் சொல்லியவாறு நிகழும் (இது பைசாசம்).

> **அவன் வேறொரு சிற்றூருக்கோ, பூங்காவிற்கோ சென்றிருக்கிறாள் என்பதை அறிந்தவுடன், அவன் அடியாட்களுடன் சென்று, அவளுக்குக் காவலாக இருப்பவர்களைத் துரத்திவிட்டோ, அல்லது அவர்களைக் கொன்றுவிட்டோ, அவளைத் தூக்கிச் சென்று விடுவான் (இது இராக்கதம்).**

இத்தகைய மணமுறைகளைக் குறிப்பிடும் வாத்ஸ்யாயனர் தரும நெறிப்படி முதலில் சொல்லப்பட்டுள்ள மணவகை பின் வருவதினும் சிறப்புடையதென்பர். பிரமம் காதல் திருமணத் தினும் காதல் திருமணம் அசுரத்தினும் அசுரம் பைசாசத்தினும் பைசாசம் இராக்கதத்தினும் மேலானதென்று சொல்லிவிட்டு அதற்கு முரண்பட்ட முறையில் "காதல் திருமணம் இடைப் பட்டதாக இருந்தும் கூட நல்லமுடிவுக்கு வழி செய்வதால் ஏற்றுக்கொள்ளப்படுகிறதென்று" ஒரு சுலோகத்திலும் 'உண்மையில் காதல் மணம் எல்லா மணங்களிலும் உயர்ந்ததாகக் கருதப் படுகிறது; ஏனெனில் அது இன்பம் தருகிறது, துன்பம் தருவதில்லை; முறையான முன் தொடர்பு (Formal courtship) அதற்குத் தேவையில்லை; ஒருவரையொருவர் காதலிப்பது அதன் அடிப்படை" என்று இன்னொரு சுலோகத்திலும் கூறுவார் (டோனிகர் 93).

காதல் திருமணம் பற்றிய பாராட்டு அதை அவர் ஏற்கெனவே விளக்கியதிலிருந்து மாறுபட்டிருப்பதையும் முதலில் சொல்லப்பட்ட பிரமம் அதனினும் உயர்ந்ததென்ற கூற்றை மறுப்பதையும் காண்க. தமிழர் அகவிலக்கியத்தில் கொண்டாடிய களவு மணத்தை ஒத்தது இதுவென்று சுட்டும் விழைவால் ஏற்பட்ட இடைச்செருகலாகவும் இது இருக்கலாம்.

இம்மணவகைகளை மனு வரிசைப்படுத்தியுள்ளமை வாத்ஸ்யாயனரின் பட்டியலிலிருந்து வேறுபடுவதும் குறிப்பிடற் குரியது. பிரமத்திற்கு அடுத்த நிலையில் அசுரத்தை வைத்து அது காந்தர்வத்திற்கும் இராக்கதத்திற்கும் மேலானதென்றும் பைசாசமே மிகக் கீழானதென்றும் மனு கூறுவார் (டோனிகர் 201).

காந்தர்வம் பற்றி இறையனார் அகப்பொருள் கூறுவது என்ன?

அன்பின் ஐந்திணைக் களவெனப் படுவது
அந்தணர் அருமறை மன்றல் எட்டனுள்
கந்தருவ வழக்கம் என்மனார் புலவர்.

எட்டென்பது அவற்றது தொகை கொடுத்துச் சொன்னவாறு. அவையோவெனின் பிரமம், பிரசாபத்தியம், ஆரிடம், தெய்வம், காந்தருவம், அசுரம், இராக்கதம், பைசாசம் எனவிவை. என்னை?

அறநிலை ஒப்பே பொருள்கோள் தெய்வம்
யாழோர் கூட்டம் அரும்பொரு வினையே
இராக்கதம் பேய்நிலை என்றிக் கூறிய
மறையோர் மன்றல் எட்டிவை அவற்றுள்
துறையமை நல்யாழ்ப் புலமையோர் இயல்பிதன்
பொருண்மை என்மனார் புலமை யோரே

என்பதன் பொருள் என்று உணர்வது. பிரமம் என்பது நாற்பத்து எட்டு ஆண்டு பிரமசரியம் காத்தார்க்குப் பன்னீராட்டைப் பிராயத்தாளை அணிகலன் அணிந்து கொடுப்பது. கொடாது விடின் ஓரிருதுக் காட்சி ஒருவனைச் சாராது கழிந்தவிடத்து ஒரு பார்ப்பனக் கொலையோடு ஒக்குமென்பது; அஃது அறநிலையென்றது. பிரசாபத்தியம் என்பது மைதுனக் கோத்திரத்தான் மகள் வேண்டிச் சென்றான் மறாது கொடுப்பது; அஃது ஒப்பென்றது. ஆரிடம் என்பது ஆவும் ஆனேறும் பொற்கோட்டுப் பொற்குளம்பினவாகச் செய்து அவற்றிடை நீரில் கொடுப்பது; அஃது பொருள்கோள் என உணர்வது. தெய்வம் என்பது வேள்வி ஆசிரியர்க்கு வேள்விமுன் வைத்துக்கொடுப்பது; அஃது தெய்வமென்று வழிபடப்பட்டது. காந்தருவம் என்பது இருவர் ஒத்தார் தாமே கூடும் கூட்டம்; அஃது யாழோர் கூட்டம் என்று உணர்வது. அசுரம் என்பது கொல்லேறு கொண்டான் இவளை எய்தும், வில்லேற்றினான் இவளை எய்தும், திரிபன்றி எய்தான் இவளை எய்தும், மாலை சூட்டப்பட்டான் இவளை எய்தும் என இவ்வாறு சொல்லிக் கொடுப்பது; அஃது அரும்பொரு வினைநிலை என்பது. இராக்கதம் என்பது அவள் தன்னினும் தமரினும் பெறாது வந்து கொள்வது. பைசாசம் என்பது மூத்தாள் மாட்டும், துயின்றாள் மாட்டும், களித்தாள் மாட்டும் சார்வது; அஃது பேய்நிலை எனப்படும். இவ்வெட்டு மணமும் மன்றல் எட்டென்று சொல்லப்பட்டன வென்றுணர்க. இனிக்கந்திருவ

வழக்கம் என்பது கந்திருவர் என்பார் ஈண்டுச் செய்த நல்வினைப் பயத்தால் ஒருவர் கொடுப்பாரும் அடுப்பாரும் இன்றி இருவரும் ஒரு பொழிலகத்து எதிர்ப்பட்டுப் புணர்வது. அஃது காந்தருப்ப மணம்; அதனை ஒப்பதனைக் களவென்று வேண்டும் இவ்வாசிரியன்.

இறையனார் அகப்பொருளின் நூற்பாவும் உரையாசிரியர் தரும் விளக்கங்களும் கருத்தில் கொள்ளத் தக்கன. பிரமம் என்பது நாற்பத்து எட்டு வயது வரையிலும் திருமணம் செய்து கொள்ளாது பிரமச்சாரியாக இருந்த ஒருவனுக்குப் பன்னிரண்டு வயதான கன்னியை அணிகள் அணிவித்துக் கொடுப்பது. பார்ப்பனச் சாதியைச் சார்ந்த கன்னிப் பெண்ணைப் பன்னிரண்டு வயதில் மணம் செய்து கொடுக்காவிட்டால் அவளது பெற்றோர்க்கு அவள் கன்னியாய் இருக்கும் ஒவ்வொரு மாதமும் ஒரு பார்ப்பனனைக் கொலை செய்த குற்றம் வந்து சேரும். இம்மணமுறை தமிழில் அறநிலை என்று சொல்லப்படும். பிரசாபத்தியம் என்பது அவளை மணம் செய்து கொள்ளக்கூடிய கோத்திரத்தான் அவளை மணம் செய்து கொள்ள முன் வந்தால் மறுக்காமல் கொடுப்பது. இம்மணமுறை ஒப்பு என்று சொல்லப்படும். ஆரிடம் என்பது ஒரு பசுவையும் ஒரு காளையையும் அவற்றின் கொம்புகளுக்கும் குளம்புகளுக்கும் பொன் அணிவித்து அவற்றிற்கிடையே மணப்பெண்ணை வைத்து நீர் வார்க்கும் சடங்கினைச் செய்து ஒருவனுக்குக் கொடுப்பது. இம்மணமுறை பொருள்கோள் என்று சொல்லப்படும். தெய்வம் என்பது மணப்பெண்ணை வேள்வி செய்யும் ஆசிரியனுக்கு வேள்வித் தீயின் முன்வைத்துக் கொடுப்பது. இம்மணமுறை தமிழில் தெய்வம் என்றே அழைக்கப்படும். காந்தருவம் என்பது உள்ளம் ஒன்றுபட்ட இருவர் தாமே இணைந்து கொள்வது. இம்மணமுறை யாழோர் கூட்டம் என்று பெயர் பெறும். அசுரம் என்பது ஏற்றினை அடக்கி வென்றவனுக்கோ, ஒரு குறிப்பிட்ட வில்லை வளைத்தவனுக்கோ, மூன்று பன்றிகளை ஒரே அம்பினால் எய்தவனுக்கோ, பெண்ணால் மாலை சூட்டப்பட்டவனுக்கோ மட்டுமே கொடுப்போம் என்று சொல்லி அவ்வாறே கொடுப்பது. இம்மணமுறை அரும்பொரு வினை நிலை என்று சொல்லப்படும். இராக்கதம் என்பது ஒரு பெண்ணை அவளது விருப்பமோ அல்லது அவளுடைய சுற்றத்தார் விருப்பமோ இல்லாத போது வலியக் கைப்பற்றுவது. பைசாசம் என்பது

தன்னுணர்வு இல்லாதவளையோ, உறங்குபவளையோ, மதுவருந்திக் களித்திருப்பவளையோ கற்பழித்துச் சேர்வது. இது பேய்நிலை என்று சொல்லப்படும். காந்தருவ வழக்கம் என்பது காந்தருவர் என்று சொல்லப்படுவார் இவ்வுலகில் செய்த நல்வினைகள் காரணமாக ஒரு பூங்காவில் கொடுப்பவர், கொள்பவர் என யாருமின்றி ஒருவரையொருவர் எதிர்ப்பட்டுப் புணர்வது. இவ்வாறான கந்தருவ மணத்திற்கு ஒப்பானதை இவ்வாசிரியர் களவென்பார்.

நூற்பாவிலும் உரையாசிரியர் தரும் விளக்கத்திலும் கந்தருவ மணம் பற்றிய வடநூல் விளக்கங்கள் தரப்படவில்லை யென்பதைக் குறிப்பிட வேண்டும்.

தொல்காப்பியப் பொருளதிகாரக் களவியல் எண்வகைத் திருமணங்கள் பற்றிய நூற்பா வருமாறு:

இன்பமும் பொருளும் அறனும் என்றாங்கு
அன்பொடு புணர்ந்த ஐந்திணை மருங்கில்
காமக் கூட்டம் காணும் காலை
மறையோர் தேஎத்து மன்றல் எட்டனுள்
துறையமை நல்யாழ்த் துணைமையோர் இயல்பே.

(தொல்காப்பியம் 1038)

இந்நூற்பாவிற்கான உரையில் எட்டுமணங்களுக்கு விளக்கமாகத் தரப்படும் பாடல்களும் நாம் அறிய வேண்டியவை. அவற்றுள் பிரமமாவது,

கயலேர் மலருண்கண் கன்னிப்பூப் பெய்தா
வயல்பே ரணிகலன்கள் சேர்த்தி–இயன்
நிரலொத்த அந்தணற்கு நீரில் கொடுத்தல்
பிரமத்தால் கண்ட மணம்.

(கயலொத்த அழகிய கண்களை உடைய கன்னியை, அவள் பூப்பெய்துதற்குமுன், உயர்ந்த அணிகலன்களை அணிவித்து, விதிப்படி, சாதியிலும் பிறவற்றிலும் ஒத்த பிராமணனுக்கு, நீர் வார்த்துக் கொடுத்தல் பிரமம் என்று சொல்லப்படும் மணச் சடங்காகும்.). பிரசாபத்தியம் என்பது,

அரிமதர் உண்கண் ஆயிழை எய்துதற்கு
உரியவன் கொடுத்த ஒண்பொருள் இரட்டித்

திருவின் தந்தை திண்ணிதில் சேர்த்தி
அரியதன் கிளையொடு அமைவரக் கொடுத்தல்
பிரிதல் இல்லாப் பிரசா பத்தியம்.

(அழகிய, மையுண்ட கண்களை உடைய பெண்ணை, அவளது தந்தை சுற்றத்தாரோடிருந்து, அவளை மணம் செய்து கொள்வான் அளித்த பொருளினும் இரண்டு மடங்கு தந்து, விதிமுறைகளினின்று வழுவாமல், மணம் செய்து கொடுப்பது பிரசாபத்தியம் ஆகும்.). ஆரிடமாவது,

தனக்கொத்த ஒண்பொருள் தன் மகளைச் சேர்த்தி
மனக்கொத்த மாண்புடையான் பேணி – இனக்கொத்த
வீரிடத் தாவெ நிறீஇ யீவதே
ஆரிடத்துக் கண்ட மணம்.

(ஓரினத்தைச் சேர்ந்த இரண்டு மாடுகளுக்கிடையே பெண்ணை நிறுத்தி அவளது தந்தை விரும்பிய அளவு செல்வம் ஈந்து மாண்புடைய மணமகனுக்கு உரிய மரியாதையைச் செய்து, மணம் புரியும் சடங்கே ஆரிடமாகும்). தெய்வமாவது,

நீளி நெடுநகர் நெய்பெய்து பாரித்த
வேள்வி விளங்கழல் முன்னிறீஇக் – கேள்வியால்
கை வைத்தாம் பூணாளைக் காமுற்றாற் கீவதே
தெய்வத்தால் கண்ட மணம்.

(பெரிய நகரின்கண், விதிமுறைப்படி, பூண்கள் அணிந்த பெண்ணை; வேள்வித் தீயின் முன்னிறுத்தி, தீயில் நெய்பெய்து, அவளை விரும்பியவனுக்குக் கொடுத்தலே தெய்வம் ஆகும்). அசுரமாவது,

முகையவிழ் கோதையை முள்ளெயிற் றரிவையைத்
தகைநலம் கருதும் தருக்கினர் உளரெனின்
இவையிவை செய்தார்க்கு எளியள் மற்றிவளெனத்
தொகைநிலை யுரைத்த பின்றைப் பகைவலித்
தன்னவை யாற்றி அவள் வயின் தங்கல்
தொன்னிலை அசுரம் துணிந்த வாறே.

(அழகிய பற்களையுடைய பெண்ணை மணம் செய்து கொள்ள விரும்புவார் இவையிவை செய்ய வேண்டுமென்று பெண்ணின் தந்தை உரைத்த பின்னர், பகையை எதிர்த்து நின்று,

அவற்றையெல்லாம் செய்து முடித்தவர்க்குப் பெண்ணைத் தருதல் தொன்றுதொட்டு அசுரரிடம் வழங்கிவந்த மணமுறையாகும்).

இராக்கதமாவது,

மலிபொற்பைம் பூணாளை மாலுற்ற மைந்தர்
வலிதிற் கொண்டாள்வதே யென்ப – வலிதில்
பராக்கதம் செய்துழலும் பாழி நிமிர்தோள்
இராக்கதத்தார் கண்ட மணம்.

(பொன்னணிந்த பெண்ணை விரும்பிக்காமுற்ற ஆடவர் அவளை வலியக் கைப்பற்றிக் கொள்ளுதல்; இது பெரிய தோள்களை உடையராய் இவ்வுலகில் தம் ஆற்றலைக் காட்டும் இராக்கதர்க்குரிய மணம் ஆகும்). பைசாசமாவது,

நச்சார் கேளீர் இயைந்த காவலர்
பொச்சாப்பு எய்திய பொழுதுகொள் அமையத்து
மெய்ச்சார் பெய்திய மிகுபுகழ் நண்பின்
உசாவா வுதவாக் கேண்மை
பிசாசர் பேணிய பெருமைசால் இயல்பே
இடமயக்கம் செய்யா இயல்பினின் நீங்கி
உடைமயக்கி உட்கறுத்தல் என்ப – உடையது
உசாவாது உதவாத ஊனிலா யாக்கைப்
பிசாசத்தார் கண்ட மணம்.

(பெண்ணின் உறவினர்களுக்கு விருப்பமில்லாத பொழுது அவளது ஒப்புதலைப் பெறாது அவர்களுக்குப் பொருள் ஏதும் தராது, அவள் தன்னுணர்வற்ற நிலையில் இருக்கும்போது அவள் உடலைச் சேர்வது பேய்கள் பேணிய மணமுறையாகும். திருட்டுத்தனமாக அவள் இருக்கும் இடத்தை அடைந்து, முறையற்ற வழியில், அவள் உடலிலிருந்து ஆடைகளை நீக்கி, அவளது இசைவைப் பெறாது, அவளுக்குப் பொருளும் அளிக்காது, வந்து புணர்வது. ஊனற்ற உடல்களைக் கொண்ட கொடிய பேய்களின் மணமுறை இது). காந்தருவமாவது,

அதிர்ப்பில் பைம் பூணாரும் ஆட வருந்தம்முள்
எதிர்ப்பட்டுக் கண்டியைதல் என்ப – கதிர்ப்பொன்யாழ்
முந்திருவர் கண்ட முனிவறுதண் காட்சிக்
கந்திருவர் கண்ட கலப்பு.

(மாறாத அன்பு கொண்ட பெண்களும் ஆடவரும் ஒருவரை யொருவர் எதிர்ப்பட்டு இணைதல் கதிரவனை ஒத்து ஒளி செய்யும் யாழினைக் கொண்ட கந்திருவர் மேற்கொள்ளும் மணமுறையென்று சொல்வார்கள்).

இவ்வெட்டு மணங்களில் கந்தருவம் தவிர ஏனையவை பெண்ணின் விருப்பம் பற்றிப் பேசவில்லையென்பதும் பரிமாற்றம் செய்து கொள்ளும் பொருள் பற்றியும் பொருள் இல்லாத வழி வந்து கைப்பற்றுதல் பற்றியும் மணத்தின்போது செய்யவேண்டிய சடங்குகள் பற்றியுமே பேசுகின்றனவென்பதும் நோக்குதற்குரியன. ஓர் இளவரசி தான் விரும்பிய ஆடவனைத் தேர்ந்தெடுத்துக் கொள்ளும் சுயம்வர முறை பற்றிப் பத்ம புராணம் போன்ற வடமொழிப் புராணங்களும் இரகுவம்சம் போன்ற காப்பியங்களும் குறிப்பிடுகின்றனவேயன்றி மனுநூல் உள்ளிட்ட வடமொழியிலுள்ள ஸ்மிருதிகளோ, காமசூத்திரமோ குறிப்பிடவில்லை. மிகவும் உயர்ந்த மணமுறையென்று சுட்டப்படும் பிரமத்திற்கு ஆணின் வயது நாற்பத்தெட்டாகவும் பெண்ணின் வயது பன்னிரண்டிற்குட்பட்டதாகவும் பெண் பூப்பு அடையாதவளாகவும் இருக்க வேண்டுமென்னும் விதிகள் பண்பற்றவை, கொடியவை என்பதைச் சொல்லத் தேவையில்லை.

களவு மணம் பற்றிப் பேசும் குறிஞ்சிப்பாட்டு அறத்தொடு நிற்கும் தோழி கூற்றாய் 261 அடிகளால் ஆனது. அன்னாய் வாழி வேண்டு அன்னை என்று தொடங்கும் தோழி தலைவியின் இழைநெகிழ்த்த நோய் எவ்வாறு ஏற்பட்டது என்பதை விளக்குமுனைவாள். அவர்களே தேர்ந்து கொண்ட களவு மணம் என்பதைத் தாய்க்கு அவர்களே சொல்லி விடுதலால் புகழன்றிப் பழிவராது என்று நம்பிக்கை தெரிவித்துத் தாயின் உணர்வுகளைப் புரிந்துகொண்டு அவற்றிற்கு மதிப்பளித்துப் பேசுவாள்போல் நடந்த நிகழ்ச்சிகளை நிரல்படக் கூறுவாள். தலைவியும் தோழியும் தினைப்புனம் காத்தல், சுனையில் நீராடல், பல்வகை மலர்களைப் பாறையில் குவித்தல், தழை உடை தரித்து, மாலைசூடி, அசோகின் தண்ணிழலில் இருத்தல், வீரக்கழலணிந்த தலைவன் வருதல், அவனுடன் வந்த நாய்க்கு அஞ்சிய பெண்கள் வேறிடம் சேர்தல், தலைவன் அவர்கள் அருகில் வந்து வேட்டையின்போது தப்பிப்பிழைத்த விலங்கு பற்றி வினாதல், தலைவியின் பேச்சை விரும்பி

வேண்டல், யானை சினத்துடன் வர மகளிர் நடுங்குதல், யானையைத் தலைவன் அம்பு எய்து துரத்துதல், புதிய வெள்ளத்திலிருந்து தலைவன் காத்தல், தலைவியுடன் தலைவன் கூடல், இல்லறம் பற்றிப்பேசுதல், மாலை வருதல், மணம் செய்து கொள்வேன் என்று உறுதி கூறித் தலைவன் பிரிதல், இயற்கைப்புணர்ச்சி தொடங்கி, குறையாத விருப்போடு தலைவியை நாடித் தலைவன் வருதல், தலைவன் வரும் வழியின் அருமை நினைந்து தலைவி வருந்தல் ஆகியவற்றைத் தொகுத்துக் கூறும் தோழி களவொழுக்க நிகழ்ச்சிகளைக் கூறுவதோடு தலைவனும் தலைவியும் ஒருவர்க்கொருவர் ஏற்றவராதலையும் மணம் செய்துகொண்டு விருந்தோம்பும் இல்லறத்தில் ஈடுபாடுடையவர் என்பதையும் அவர்களுக்கு உடன் மணம் செய்துவைத்தல் தாயின் கடமை யென்பதையும் தெளிவு படுத்துவாள். இக்கூறுகளெல்லாம் மறையோர் காட்டும் மன்றல் எட்டனுள் எதிலும் இல்லை யென்பதை மனுநீதியாலும் காமசூத்திரத்தாலும் அறியலாம். இது பற்றியே குறிஞ்சிப்பாட்டு ஆரிய அரசன் பிரகத்தனுக்குத் தமிழ் அறிவித்தற்குக் கபிலர் பாடியதாகக் கருதப்படுகிறது.

துணை நூல்கள்

பத்துப்பாட்டு, நச்சினார்க்கினியர் உரையுடன், உவே.சா. பதிப்பு, தமிழ்ப்பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர், 1986.

தொல்காப்பியம்: பொருளியல், உரைவளம், பதி. கா. வெள்ளை வாரணன், மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகம்: பதிப்புத்துறை, 1994.

Chellaiya, J.V. **Pattuppāṭṭu** (Ten Tamil Idylls), Kaḻakam, Madras, 1962.

Doniger, Wendy. **The Laws of Manu**, Penguin Books, 1991.

Doniger, Wendy. **Kāmasūtra**, OUP, 2002.

7. மலர்க்குறியீடும் இலக்கிய மரபும்

தமிழ் இலக்கிய மரபு பொதுவாக இயற்கைக்கும் குறிப்பாகப் பூக்களுக்கும் அளித்துள்ள இடம் மிகப்பெரிது. முல்லை, குறிஞ்சி, மருதம், நெய்தல் எனும் திணைப் பாகுபாடுகளுக்கு மலர்களின் பெயர்கள் சூட்டப்பட்டிருப்பதும் ஒவ்வொரு திணைக்குரிய கருப்பொருள்களிலும் மரங்கள் சேர்க்கப்பட்டிருப்பதும் இதனை உணர்த்தும். அவைகளின் அழகையும் நறுமணத்தையும் போற்றிப்பேசும் பாடல்களும் அவற்றை உவமைகளாகவும் உருவகங்களாகவும் காட்சி யுருக்களாகவும் படிமங்களாகவும் பயன்படுத்திக் கொள்ளும் கவிதைகளும் சங்க காலம் முதல் இன்றுவரை ஏராளமாக எழுதப்பட்டுள்ளன. மலருக்கு இவ்வளவு பெருமை தரும் இலக்கியம் வேறில்லை. ஆயினும் மலர்க்குறியீடு எல்லா இலக்கிய மரபுகளிலும் காணக்கூடிய ஒன்றே. கபிலரின் குறிஞ்சிப்பாட்டிலுள்ள மலர்ப்பகுதியை முன்னிறுத்தித் தமிழ் மரபை ஒன்றிரண்டு மேலை இலக்கிய மரபுகளோடு ஒப்பிட்டுப் பார்க்கும்போது சில உண்மைகள் புலப்படும்.

தமிழ் இலக்கியத்தின் நீண்ட வரலாற்றின் தொடக்கத்திலேயே மலர்க்குறியீடு (Flower Symbolism) நுட்பமாகவும் விரிவாகவும் கையாளப்பட்டதென்பதற்கு முல்லையும் குறிஞ்சியும் மருதமும் நெய்தலும் தக்க சான்றுகளாகும். இதுதவிர, சங்க காலத்து எட்டுத்தொகை, பத்துப்பாட்டு ஆகிய தொகை நூல்களில் உள்ள பாடல்களில் மலர்கள் பெறும் சிறப்பிடத்தைப் பரக்கக் காணலாம். மலர்களுக்குள்ள பொதுத்தன்மைகளையும் ஒவ்வொரு மலருக்குமுள்ள தனித்தன்மைகளையும் நுண்ணறிவும் பட்டறிவும் கொண்டு அறிந்த சங்கச்சான்றோர் அவற்றை உரிய முறையில் தம் பாடல்களில் பதித்துப் பெரு வெற்றி பெற்றனர்.

தலைவன் சிறைப்புறமாக, தோழி அவன் மணம் செய்து கொள்ள வேண்டும் என்னும் எண்ணமுடையளாகி அவன் செவியில் படும்படி அவனது நட்பைப்பழித்துக் கூறியபோது, தலைவி அந்நட்பு மிகச் சிறப்புடையதென்று கூறுவாள்:

நிலத்தினும் பெரிதே வானினும் உயர்ந்தன்று
நீரினும் ஆரள வின்றே சாரல்
கருங்கோல் குறிஞ்சிப் பூக்கொண்டு
பெருந்தே னிழைக்கு நாட னொடு நட்பே (குறுந்தொகை 3)

குறிஞ்சி மலர்களைக் கொண்டு அளவிற்பெரிதாகிய மலைத் தேனை வண்டுகள் செய்தாற்போல் பெருகற்பாலதாகிய நட்பு அவனைப் பார்த்த அளவில் நிலத்தினும் பெரிதாகவும் வானினும் உயர்ந்ததாகவும் கடலினும் ஆழமானதாகவும் பெருகிற்று என்பாள். பன்னிரண்டு வருடங்களுக்கு ஒருமுறை மலரும் குறிஞ்சியிலிருந்து ஈக்களால் எடுக்கப்படும் தேன் மிக்க சுவையுடையதென்பர்.

கார்காலம் வந்த பின்பும் தலைவன் வராமல் போக வருந்திய தலைவியிடம், "இம்மழை பருவமல்லாத காலத்துப் பெய்வது. இதைக் கார்காலத்திற்கு உரியதென்று மயங்கிக் கொன்றை மலர்கள் மலர்ந்தன" என்று தோழி தலைவிக்கு ஆறுதல் கூறுவாள்.

மடவ மன்ற தடவுநிலைக் கொன்றை
கல்பிறங்கு அத்தம் சென்றோர் கூறிய
பருவம் வாரா அளவை நெரிதரக்
கொம்புசேர் கொடியிணர் ஊழ்த்த
வம்ப மாரியைக் காரென மதித்தே. (குறுந்தொகை 66)

தலைவன் கூறிச்சென்ற பருவம் வந்தது கண்டு கவன்ற தலைவி தோழியிடம், "முல்லை மலர்ந்தது. பால்கொண்டு வரும் இடையன் தன் தலையில் அணிந்துள்ள யாவும் முல்லை அரும்புகளே; கார்காலம் வந்துவிட்டது. யான் எங்ஙனம் ஆற்றியிருப்பேன்?" என்று கேட்கிறாள்.

அவரோ வாரார் முல்லையும் பூத்தன
பறியுடைக் கைஃபர் மறியினத் தொழியப்
பாலொடு வந்து கூழொடு பெயரும்
ஆடுடை இடைமகன் சென்னிச்
சூடிய எல்லாம் சிறுபசு முகையே. (குறுந்தொகை 221)

தலைவன் பிரியும் காலத்தில் உன்னால் ஆற்றியிருக்க முடியுமா என்று கேட்கும் தோழிக்குத் தலைவி, "ஞாயிறு

அனையன்; என்தோள்கள் நெருஞ்சி மலர்களைப் போன்றன" என்று விடை கூறுகிறாள்.

எழுதரு மதியம் கடல்கண் டாஅங்கு
ஒழுகுவெள் ளருவி ஓங்குமலை நாடன்
ஞாயிறு அனையன் தோழி
நெருஞ்சி அனையஎன் பெரும்பணைத் தோளே
(குறுந்தொகை 315)

நெருஞ்சி மலர் கதிரவனையே நோக்கி நிற்கும் இயல்பினது. கதிரவன் கிழக்கிருப்பின் கிழக்கு நோக்கியும், மேற்றிசைச் செலின் மேற்கு நோக்கியும் உச்சிவானத்திருப்பின் உச்சியை நோக்கியும் நிற்பது. அதுபோல் தலைவன் விரும்பியதையே யானும் விரும்பி ஆற்றியிருப்பேன் என்கிறாள் தலைவி.

புறநானூற்றுப் பாடலொன்றில் அவ்வையார் மலர்க் குறியீட்டைச் சிறப்புறப் பயன்படுத்திக் கொள்கிறார். அதியமான் பற்றிய இரங்கற்பா,

. . . .
பனித்துறைப் பகன்றை நறைக்கொள் மாமலர்
சூடாது வைகியாங்குப் பிறர்க் கொன்று
ஈயாது வீயும் உயிர்தவப் பலவே. (புறநானூறு 235)

என்று முடிகிறது. குளிர்ந்த நீரையுடைய துறையில் பகன்றையின் தேன் நிறைந்த பெரிய மலர் மணமற்றதால் யாராலும் சூடப் படாது வீணாவது போல் பிறர்க்கு ஒரு பொருளும் கொடுக்காது அழிந்து போகும் உயிர்கள் பலவென்று கவிஞர் வருந்துவார்.

ஐந்திணைப் பெயர்களை விளக்கும் இளம்பூரணர் முல்லை, குறிஞ்சி என்பன இடுகுறியோ காரணக்குறியோ எனின் ஏகதேச (சிறுபான்மை) காரணம் பற்றி முதலாசிரியர் இட்டதோர்குறி என்று கொள்ளப்படும் என்பார். காடுறை உலகிற்கு முல்லைப்பூ சிறந்தது ஆகலானும், மைவரை உலகிற்குக் குறிஞ்சிப்பூ சிறந்தது ஆகலானும் பெருமணல் உலகிற்கு நெய்தல் சிறந்தமையாலும் பாலை என்பதற்கு நிலம் இன்றேனும் வேனிற்காலம் பற்றி வருதலின் அக்காலத்துத் தளிரும் சினையும் வாடுதலின்றி நிற்பது பாலை என்பதோர் மரம் உண்டாகலின் அச்சிறப்பாலும் அவையெல்லாம் அப்பெயர்கள் பெற்றன என்பது இளம்பூரணரின் விளக்கம். ஒழுக்கத்தால் வந்தவை

திணைப் பெயர்கள் என்றும் பாலைக்கு நிலம் உண்டு என்றும் கூறுவார் நச்சினார்க்கினியர்.

மேலைமொழி இலக்கியங்களுக்கெல்லாம் மூலமாகவும் வழிகாட்டியாகவும் அமைந்த பழம்கிரேக்க இலக்கியத்தில் உள்ள தன்னுணர்ச்சிப்பாக்களில் மலரின் பெருமை பலவாறு பேசப்படுகிறது.

கி.மு. ஏழாம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த கிரேக்கப் பெண்பாற்புலவர் சாபோ (Sappho) தமது தன்னுணர்ச்சிப் பாவொன்றில் மலரணிந்த மங்கையரையே பெண்தெய்வங்கள் விரும்புவர் என்று பெண்ணொருத்திக்கு அறிவுரை கூறுவார்.

With delicate fingers, Dika
Gather the shoots of dill,
And weave a lovely garland,
And wear it in your hair;
For the brow uncrowned with garlands
The goddesses take ill,
And only the flower - wreathed
Shall win the Graces'care.

திகாவே, தில்லின் மொட்டுகளைப் பொறுப்போடு
பறித்து, அழகிய மாலையாகத் தொடுத்து
உன்னுடைய தலை முடியில் அணிந்து கொள்;
ஏனெனில் மாலை சூட்டப்படாத நெற்றியைத்
தேவதைகள் பழியுடையதாகக் கருதுவர்.
பூமாலை அணிந்தவர்களே தேவதைகளின்
அருளை வெல்லமுடியும்.

கி.மு. முதல் நூற்றாண்டில் பெயர் தெரியாத கவிஞர் ஒருவரால் எழுதப்பெற்ற கவிதையொன்று பெரும்புலவர் பையன் (Bion) என்பாரின் மரணம் பற்றியதாகும்.

Ay me, when mallow in the meadow dies,
When parsley green and crinkled arise fade,
They live again, they rise another spring.
But we, the great, the mighty, and the wise,
Once dead, dumb in the hollow earth are laid
To sleep a sleep endless and unawakening.

அந்தோ, தோட்டத்தில் மாலோ மலர் மடிந்தாலும் பசுமையான பார்ஸ்லியும் சுருக்கங்கள் நிறைந்த ஆனிசும் வாடினாலும் அவை மீண்டும் வாழும்; அடுத்த இளவேனிலில் தோன்றும். ஆனால் பெருமையும் ஆற்றலும் பேரறிவும் பெற்ற நாம் மாண்டால், தோண்டிய மண்ணில் ஊமையராய், முடிவற்ற, விழிப்பற்ற, ஒரு நீடுதுயில் கொள்ளுமாறு புதைக்கப்படுவோம்.

மனித வாழ்வின் நிலையாமைக்கு மலர்களை உவமையாக்கும் கவிஞர்கள் இயற்கை, புதுவாழ்வும் புத்துயிரும் பெறுமென்றும் இறந்த மாந்தர் இறந்தவரேயென்றும் கூறும் மரபு மேலை இலக்கியங்களில் தொடர்வதைப் பின் வந்த ஆங்கிலக் கவிதைகளிலும் பல மாறுபாடுகளுடன் காணலாம்.

கி.மு. இரண்டாம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த மெலீகர் (Meleager) மலர்களை நன்கறிந்த வண்டிடம் தன் காதலி பற்றி முறையிடுவார்.

Flower pastured bee,
Why dost thou cease to seek
The buds of May and kissest
My Heliodera's cheek?

Dost thou wish to signify
With thy caressing wing
That there lurketh in her skin
Love's sweet and bitter sting?

O friend of lovers, go
If this be all thy love,
Back to the buds of May;
I knew it long before.

மலர்களை மேயும் வண்டே,
மேமாதத்து மொட்டுகளை நாடுவதை
நிறுத்திவிட்டு, என் ஹெயோ டெராவின்
கன்னத்தை ஏன் முத்தமிடுகிறாய்?

அவளுடைய தோலில் காதலின்
இனிமையும் கடுமையும் கொண்ட கொடுக்கு
மறைந்துள்ள தென்பதை உன்னுடைய
அணைக்கும் சிறகினால் அடையாளம்
காட்ட விரும்புகின்றனையா?

காதலர்களின் நண்பனே, இஃதே
உன்னுடைய வழக்கமானால்
மேமாதத்து மொட்டுகளுக்கு நீ
மீண்டும் சென்று விடுவாய்;
முன்னமே நான் அதனை அறிவேன்.

மங்கையரை மலர்களோடு ஒப்பிட்டு ஒற்றுமையும் வேற்றுமையும் சுட்டும் மரபு பல இலக்கியங்களில் வளர்ந்திருப்பதில் வியப்பில்லை.

மெலீகரின் மற்றொரு பாடல் மலர்களைப்பழித்து மங்கையைச் சிறப்பிக்கிறது. இளவேனிலின் அழகைக் கூட்டும் மலர்களைப் பட்டியலிடுகிறது.

Now blooms the mountain lily,
The snow drop stirs again,
The daffodil awakens,
Lover of the rain

Now blooms amid the flowers
Persuasion's sweetest rose,
My love's delight, zenophile,
Loveliest that grows.

You meadows, why do you laugh
For the splendor in your hair?
You laugh in vain - my girl
Bedims your garlands fair.

மலைலில்லி இப்பொழுது பூக்கிறது,
ஸ்நோ-டிராப் மீண்டும் துளிர்க்கிறது,
மழையின் காதலியாகிய டாஃபெடில்
கண் விழிக்கின்றது.

மலர்களின் நடுவே இப்பொழுது பூக்கும்
நம்பிக்கையின் இனிய ரோஜாவாகிய
என் அன்பின் களிப்பு, செனோஃபில்,
வளரும் மலர்களிலெல்லாம் அழகுமிக்கது.

பூந்தோட்டங்களே, உங்கள்முடியின்
சிறப்புக்காக ஏன் சிரிக்கின்றீர்கள்?

உங்கள் நகை வீணானது, எனது
அன்புக்குரியவள் உங்களுடைய அழகிய
மாலைகளையெல்லாம் மங்கச்செய்வாள்.

பழம் கிரேக்கத் தன்னுணர்ச்சிப் பாக்களில் மணத்திற்காகவும் அழகிற்காகவும் போற்றப்படுதல், பெண்களுக்கு ஒப்பீட்டுப் பொருள்கள் ஆதல், இவ்வுலக வாழ்வின் நிலையற்ற தன்மைக்குக் குறியீடாதல் ஆகிய பங்கே மலர்களுக்கு அளிக்கப்படுகிறது.

இடைக்காலத்து வங்கக்கவிஞரான கிறித்திபாஸ் ஓஜா (Krttibas Ojha) எழுதிய இராமாயணத்தில் ஒரு மலர்ப்பட்டியல் வரக்காணலாம். இராவணனுடன் இறுதிப்போர் நிகழ்த்துதற்கு முன் துர்க்கையை இராமன் பல மலர்களை அளித்துத் தொழுகிறான். அசோக், காஞ்சன், ஜபா, மல்கா, மாலதீ, பாடலி, பகுல், கந்தராஜ், ஸ்தலபத்ம, கதம், பாருல், ரக்தோபல், சதபத்ர, குமுத், கஹ்லார், நல், ஆம்லபத்ர, பாரிஜாத், செஃபாலி, கரபீ, களக்-சம்பக், கோகனத், அதசீ, அபாராஜிதா, சாமெலி, சம்பக், நாககேஸர், காத்த மல்லிகா, துபாடீ, ஜாதீ, யூதீ, துரோண்புஷா, மாதபீ, தகர், துள்சீ, திசி, தாதகி, பூமிசம்பக், கெதரீ, பத்ம, கிருஷ்ணகலி ஸ்வர்ணயூதிகா, பாந்துலி, ஆதூலி, குருசி, கோலாப், புஷ்பசார், கிருஷ்ணசூரா என்று நாற்பத்தெட்டு மலர்களின் வங்க மொழிப் பெயர்கள் குறிப்பிடப்படுகின்றன. இவற்றுள் ஒரே மலரைக் குறிக்கும் இரண்டு மூன்று பெயர்களும் இடம் பெறுகின்றன என்றும் சில மலர்கள் அடையாளங் காணப்பட முடியாதவை என்றும் மார்டின் ஹிரிபெக் (Martin Hribek) என்பார் தமது ‘கிறித்திபாசி இராமாயணத்தில் துர்க்கை வழிபாட்டில் இராமன் அர்ச்சித்த மலர்களின் பட்டியல்’ (Rama's Inventory of Flowers for Durga Worship according to the Krttibasi Ramayan) எனும் கட்டுரையில் எடுத்துரைப்பார். துர்க்கை வழிபாடு பற்றிப் பழம் புராணங்கள் கூறும் சடங்கினை உள்ளவாறு வருணிப்பது கவிஞர் நோக்கம் அன்றென்றும் துர்க்கை வழிபாட்டில் இம் மலர்கள் யாவும் பயன்பட்டிருக்க முடியாதென்றும் துர்க்கைக்குப் பூசை நடைபெறும் இலையுதிர் காலத்தில் இம்மலர்கள் யாவும் கிடைக்காவென்றும் வங்க மொழியில் பேச்சு வழக்கில் உள்ள சொற்களும் வடமொழிப் பெயர்களும் இப்பட்டியலில் இணைக்கப்பட்டிருக்கின்றன

வென்றும் மாலதி, ஜாதி, சாமெலீ ஆகிய மூன்றும் ஓரினத்தையே குறிப்பவையென்றும் செஃபாலி, ஸ்தூலி என்பவை ஒரு பெயரின் தத்சம, தத்பவ வடிவங்களென்றும் திறனாய்வாளர் கூறுவன எண்ணிப்பார்க்க வேண்டியவை.

மில்டனின் 'லிசிடாஸ்' (Lycidas) எனும் இரங்கற்பா கிரேக்க, ரோமானிய இரங்கற்பாக்களின் அடியொற்றிச் செல்வது; இடையர்களின் நிலத்தையும் வாழ்வையும் பின்னணியாகக் கொண்டது. இத்தகைய பாக்களில் மலர்க் கூட்டங்களை வருணிப்பது மரபாகலின் இறந்த லிசிடாசின் சவப்பெட்டி மீது இறைப்பதற்கு ஆயிரம் வண்ணங்களுடைய பூக்களையெல்லாம் கொண்டு வருமாறு ஆல்பியஸ் (Alpheus) எனும் நதிக்கு ஆணையிடுகிறார் புலவர். வண்ண வண்ண இளவேனில் மலர்கள் அவ்விடத்தை நிறைக்க வேண்டும் என்பது அவர் விருப்பம்.

Bring the rathe primrose that forsaken dies,
The tufted crow - toe, and pale jessamine,
The white pink, and the panty freaked with jet,
The glowing violet,
The musk rose, and the well attired woodbine,
With cowslips wan that hang the pensive head,
And every flower that sad embroidery wears;
Bid amarunthus all his beauty shed,
And daffadillies fill their cups with tears,
To strew the laureate hearse where lycid lies.

மில்டன் தமது இளம் வயதில் எழுதிய கவிதைகளில் ஒன்றான 'லிசிடாஸ்' கிரேக்க, ரோமானிய இரங்கற்பா மரபைப் பின்பற்றி எழுதப்பட்டதாலும் பாட்டுடைத்தலைவன் அவருக்கு உண்மை வாழ்வில் நெருக்கமானவர் அல்லர் ஆதலானும் செயற்கைத் தன்மை கொண்டதென்ற குற்றச்சாட்டுக்கு ஆளானது. அதன் இரங்கல் உணர்வில் உண்மையான உருக்கம் இல்லாமல் அது அவரது கவிதைத்தொழில் பயிற்சியின்மையை வெளிப்படையாகக் காட்டும் கவிதையென்றே சொல்வாரும் உண்டு. அம் மாபெரும் கவிஞனுக்கு இயற்கைபற்றிய பட்டறிவு போதாதென்பது இன்னொரு குற்றச்சாட்டாகும். நூலறிவு

மிகுந்த அப்புலவர் பெருமான் இயற்கையையும் தாம் படித்த புத்தகக் கண்ணாடி கொண்டே பார்த்தார். ஆதாம், ஏவாள் வாழ்ந்த ஈடன் தோட்ட வருணனையும் செயற்கையானதே. கிரேக்க, ரோமானியத் தொன்மங்களிலிருந்து பாத்திரங்களையும் நிகழ்ச்சிகளையும் எடுத்துக்கொண்டு மரம், செடி, கொடிகள் பற்றிய தமது அறியாமையைக் கவிதையாற்றலால் மறைத்து விடுகிறார். இங்கும் இளவேனில் பூக்கள் என்று சொல்லிவிட்டு ஓரிடத்தில், ஒருகாலத்தில் கிடைக்காத பூக்களையெல்லாம் அழகிய மோனைகள் நிறைந்த உரிச்சொற்கள் தந்து இணைத்து விடுகிறார். உண்மையான பூக்களோடு 'ஆமருந்தஸ்' எனும் கற்பனைப் பூவைச் சேர்க்கவும் அவர் தயங்கவில்லை யென்பதே அவர் அவைகளைப்பற்றியெல்லாம் தெளிந்த நுட்பமான அறிவைப் பெற்றிருக்கவில்லை யென்பதை வெளிப்படுத்தும்.

ஜார்ஜ் ஹெர்பெர்ட் (George Herbert) என்பார் மாந்தனுக்கும் இறைவனுக்குமுள்ள ஆன்மிகவுறவு பற்றி மட்டுமே தன்னுணர்ச்சிப் பாக்கள் எழுதிய பேரறிஞர். அன்னாரின் 'மலர்' (The Flower) எனும் தலைப்புக்கொண்ட கவிதை ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட பொருள் தந்து முருகியல் இன்பம் அளிக்கும் தன்மையது; மலரைப் பன்முகக் குறியீட்டுப் பொருளாகப் பயன்படுத்திக் கொள்வது.

> **இறைவனே! உனது அருளின் வெளிப்பாடுகள் எவ்வளவு புதுமையும் இனிமையும் தூய்மையும் உடையவை! இளவேனில் காலத்து மலர்கள் போன்றவை அவை. முந்திச் சென்ற கடுமழை நிறைந்த காலத்தின் துன்ப நினைவுகள் அம்மலர்கள் இப்பொழுது தரும் இன்பத்தை மிகுதிப் படுத்துபவை அல்லவா? மேமாதத்துப்பனிபோல் துயரம் கரையும் போது கார்காலத்துக் குளிரின் சுவடு முற்றுமாக மறைந்து விடுகிறதே! துயரால் சுருங்கிப்போன என் இதயம் புத்துணர்ச்சியை மீண்டும் பெற்றுவிடுமென்று யார் நினைத் திருப்பார்? மலர்ந்த மலர்கள் மங்கி உதிர்ந்து வேர் மண்ணோடு சேர்ந்து விடுதல்போல் உன்னிலிருந்து விலகிப்போய்த் துன்பத்தால் பீடிக்கப்பட்ட என் இதயம் மண்ணுக்கடியில்**

மறைந்து போயிருந்ததே. மலர்களெல்லாம் கொடிய பனிக்காலத்தில் மரணமுற்று எங்கோ ஓரிடத்தில் ஒருங்கே குடியிருக்கும் போலும். பேராற்றல் படைத்த இறைவனே, இவையெல்லாம் நீ நிகழ்த்தும் விந்தைகள். கொல்லுதலும் மீண்டும் உயிர்ப்பித்தலும் கீழ் உலகத்திற்குத் தள்ளுதலும் பின் ஒரு மணியில் விண்ணுலகிற்குக் கொண்டு வருதலும் நீ செய்யும் அரிய செயல்கள். மரண மணியை இனிய இசையாக்குபவன் நீ. அது இதுவென்றும் அன்றென்றும் நாங்கள் தவறாகப் பேசுவோம். ஆயினும் நாங்கள் சரியாகச் சொல்லமுடியுமானால் உன்னுடைய சொல்லே எல்லாமாகும். எந்த மாற்றமும் அடையாத, எப் பூவும் உதிராத உன்னுடைய விண்ணுலகில் என்றும் இடம்பெற நான் எவ்வளவு விழைகின்றேன்! பல இளவேனில்களில் நான் புதிய மொட்டாகி, மலர்ந்து விண்ணுலகை அடைய வேதனைக்குரல் எழுப்புகிறேன். என்னுடைய பாவங்களும் நானும் இணைய, மலராகிய எனக்கு இளவேனில் தூறலும் இல்லாமலில்லை. ஆனால் விண்ணுலகம் என்னதே என்ற இறுமாப்பில் நான் மேல்நோக்கி ஒரு நேர்க்கோட்டில் செல்லும்போது உன் சினம் தோன்றுகிறது; நான் பின் வாங்கி விடுகிறேன். நீ திரும்பும்போது, உன் சிறு சினம் காட்டப்பெறும் போது எல்லாப் பொருள்களும் எரிந்து விடும். அதற்கு எக்கடும்பனியும் ஈடாகுமா? இப்பொழுது வயது முதிர்ந்த நிலையில் நான் மீண்டும் மொட்டவிழ்ந்து உள்ளேன். பல மரணங்களுக்குப் பிறகு நான் புத்துயிர் பெற்று மீண்டும் எழுதுகிறேன். பனித்துளியின் மணத்தையும் மழையின் மணத்தையும் நான் மீண்டும் ஒருமுறை நுகர்கிறேன்; கவிதை எழுதுவதில் களிப்பு அடைகிறேன். என்னுடைய ஒருதனி ஒளியே, இரவு முழுவதும் உன்னுடைய புயல்களால் தாக்கப்பட்ட அவனல்லன் நான்; நான் புதியவன்; அவனாக இருக்கமுடியாது. பேரன்புடைய இறைவனே, இவையெல்லாம் நீ நிகழ்த்தும்

> விந்தைகள்; நாங்கள் எல்லாம் இடம் மாறுகின்ற மலர்கள் என்பதை உணர்த்துதற்கு நீ விளைக்கும் விந்தைகள். இதனை நாங்கள் அறிந்து திருந்தும்போது நாங்கள் வாழ்வதற்கு நீ ஒரு பூந்தோட்டத்தை வைத்திருக்கிறாய். ஆனால் தன்முனைப்பு உடையவர்கள் செருக்கினால் அவர்களது விண்ணுலகத்தை இழந்துவிடுகிறார்கள்.

மலர்களும் பூங்காக்களும் இடம்பெறும் காதல் கவிதைகள் பல. ஆயினும் ஆண்ட்ரு மார்வெல் (Andrew Marvell) எனும் பதினேழாம் நூற்றாண்டுக்கவிஞர் மரபில் மாற்றம் செய்யும் சிறிய கவிதையொன்றுண்டு. மலர்க் கும்பலிடையே ஒரு சிறுமியின் ஓவியத்தைத் தீட்டிப் பார்க்கிறது இது. அவள் இப்பொழுது அறியாச் சிறுமியாய் ஒரு பூங்காவில் பசும்புல் படுக்கையில் படுத்தும் வரம்பின்றி வளரும் மலர்ச்செடிகளை ஒழுங்குபடுத்தியும் மலர்களுக்குப் பெயரிட்டும் ரோசா மலர்களோடு மட்டும் விளையாடியும் எவ்வண்ணமும் எத்தகைய மணமும் அவைகளுக்குப் பொருந்துமென்று சொல்லியும் இன்பமாகப் பொழுதைக் கழிக்கிறாள். தெய்வங்களின் அன்பைப் பெற்றுள்ள இச்சிறுமி எக்காரணத்திற்காகப் பிறந்தாள் என்று யாரால் இப்பொழுதே சொல்லமுடியுமென்று கவிஞர் வியக்கிறார். இவளுடைய கற்புக் கட்டுப்பாடு ஒருகாலத்தில் காதற் கடவுளையும் அச்சுறுத்தும். அவளுடைய ஆணையால் அவனது வில் முறிய, கொடி கிழியலாம். ஆணின் பகையாகிய இப்பண்புடைய பெண்ணின் சினத்தைத் தணிக்கக் கூடியவன் மகிழ்ச்சிக்கு உரியவனாவான். ......ஒவ்வொரு பசுமையான பொருளும் அவளுடைய அழகினால் ஈர்க்கப்பட்டிருக்கும் போதே இளவேனிலின் தவறுகளை அப்பெண் திருத்த வேண்டும். அழகுடைய டியுலிப் (tulip) மலர்கள் மணமற்று உள்ளன. அவைகளுக்கு அவள் அதனை அளிக்க வேண்டும். ரோசா மலர்களுக்குள்ள முட்களை அகற்றி அவற்றைப் படைக்கலம் அற்றவையாக ஆக்க வேண்டும். வயலெட்மலர்கள் இன்னும் நீண்ட காலம் வாழுமாறு செய்யவேண்டும். இறுதியில் கவிஞர் அச்சிறுமிக்கு ஓர் அறிவுரை கூறிக்கவிதையை முடிப்பார்.

> பூக்காட்டின் இளைய அழகியே,
> பழங்களும் பூக்களும் கொண்டு உன்னை
> இயற்கை காதலிக்கிறது. பூக்களைப்

பறித்துக்கொள்; ஆனால் மொட்டுகளை
விட்டுவிடு; அவ்வாறு செய்யவில்லையாயின்
இயற்கைத் தேவதை உன்குற்றத்தால்
சினமுற்று அவளுடைய குழந்தைகளை
இளம் வயதிலேயே நீ அழித்ததால்
உன்னை இளமை இறப்பிற்குச்
சான்றாக்கி விடுவாள்; நாங்கள்
அறிவதற்குமுன் எங்களுடைய நம்பிக்கை
களையும் உன்னையும் முளையிலேயே
கிள்ளி விடுவாள்.

(The Picture of Little T.C. in a Prospect of Flowers)

"The Garden" (தோட்டம்) எனும் கவிதையில் மார்வெல் பூந்தோட்டத்தைப் பலபடப் பாராட்டுவார். அது அமைதி யளிக்கும் உறைவிடம்; மனிதனுக்குத் துன்பங்களிலிருந்து அடைக்கலம் அளிக்கும் மண்ணிலுள்ள விண்ணுலகம்; காதலர்களின் மகிழ்விடம்; சிறைப்பட்ட ஆன்மாவிற்குத் துறக்கவுலகம்; மனிதனின் இரண்டாவது ஈடன். அது ஒரு கலைப் படைப்பு; ஆனால் இயற்கையை உள்ளடக்கிய, இயற்கையினும் சிறப்படைந்த கலைப்படைப்பு. காலத்தைக் கடந்து, இயற்கையைக் கடந்து, மாந்தன் சிந்தனையில் ஆழ்ந்து போதற்கு ஏற்ற இடம்; அங்குக் காலவோட்டம் மறைந்து விடுவதில்லை; ஆனால் முற்றும் இன்பமயமாக்கப்படுகிறது. பூந்தோட்டத்தை இவ்வாறெல்லாம் காணும் மார்வெலின் கவிதை ஒரு தத்துவப் பாடலாகவும், உலகத் தொல்லைகளிலிருந்து நீங்கி அடையும் சமாதிநிலை பற்றியதாகவும், தனித்துச் சும்மாவிருந்து சுகம் அனுபவிக்கும் நிலைபற்றியதாகவும், செயலடங்கிய போது சிந்தனை தரும் பெருங்களிப்புப் பற்றியதாகவும் ஓர் அரசியல் கூற்றாகவும் புகழ்வதுபோல் பழிக்கும் அங்கதமாகவும் மனிதனின் வீழ்ச்சி பற்றிய தொன்மத்தின் மீட்டுருவாக்கமாகவும் பொலிவுறுகின்றது. தனிமை, உள்ள அமைதி, மாசின்மை ஆகிய மூன்றையும் தரவல்லது பூந்தோட்டமே; இவற்றை நகரத்திலும் மனிதர்களின் கூட்டத்திலும் பெறமுடியாதென்று கவிஞர் சுட்டிக் காட்டுகிறார்.

கடவுள் ஆதாமுக்குக் கொடுத்த துறக்கவுலகம் இத்தகைய இன்பத்தையே அவனுக்குத் தந்திருக்க வேண்டும். ஆனால்

அவனுக்குத் துணையென்ற பெயரில் ஏவாள் வந்தவுடன் தனிமை தரும் பேரின்பத்தை அவன் இழந்துவிட்டான். இப்பூந்தோட்டம் தனிமையில் வாழக்கிடைத்த விண்ணுலகம் அன்றோ? அதனால் அது ஒன்றில் இரண்டாகிய விண்ணுலகங்களுக்கு ஈடாகும் என்று விதந்து கூறுவார் கவிஞர்.

மார்வெல் தம் கவிதையின் இறுதிப் பகுதியில் ஒரு வியப்புக்குரிய மலர்க் கடிகாரம் பற்றிக் குறிப்பிடுகிறார். கடிகார அமைப்பில் பலவகை மலர்களால் செய்யப்பட்ட இக் கருவியில் கதிரவனின் ஒளிபடும்போது ஒரு குறிப்பிட்ட காலத்தில் ஒருவகை மலர்கள் மலரும் அழகைக் காணலாம். இராசி மண்டலத்தில் ஒவ்வொரு இராசியாகக் கதிரவன் பயணம் செய்வதுபோல் இப்பூமண்டலத்தில் அவன் பயணிக்கும்போது அவனது கதிர்களின் கடுமைபோய் அவைகளில் மலர்களின் மணம் ஏற்றப்பெறுகிறது. சுறுசுறுப்புள்ள வண்டு மலரிலிருந்து மலருக்குச் சென்று காலத்தை அறிவிக்கிறது! பூங்காவில் நாம் கழிக்கும் இனிய நேரத்தை இம்மணமும் அழகும் நிறைந்த மலர்க் கடிகாரத்தின் மூலம் கணக்கிடுவது பொருத்தமானதன்றோ?

கவிஞர் சொல்லோவியப்படுத்தியுள்ள மலர்ச் செடிகளும் கொடிகளும் நிறைந்த பூங்கா இவ்வுலகத்தினின்றும் மாறுபட்டதாகவும் வாழ்க்கைத் துன்பங்களுக்கு அருமருந்தாகவும் அமைவதோடு இவ்வுலகின் குறைகள் நீக்கப்பட்ட இன்னொரு உலகாகவும் காட்சி தருகின்றது. ஆயினும் கவிஞர் மலர்களாலான மணிப்பொறியினைக் குறிப்பிடுகிறாரே தவிர, அம்மலர்களை வருணிக்கவில்லை. அவற்றின் பெயர்ப் பட்டியலையும் தரவில்லை. மெய்யுணர்வில் நாட்டம் கொண்ட இப்பதினேழாம் நூற்றாண்டு ஆங்கிலக் கவிஞர்களுக்கு மலர்களினும் மலர்கள்மூலம் கிடைக்கும் வாழ்வுச் சிந்தனைகளே பெரிதாகப்பட்டன. தனித்தனிமலர்கள் பற்றிய நுட்பமான அறிவும் அவர்களுக்கு இல்லை. ஆங்கிலத்தில் மலரை மலருக்காகவே பாடியவர்கள் புனைவியல் கவிஞர்களே.

'அழகிய பொருளால் என்றும் அடைவது ஆனந்தமே' என்றெல்லாம் அழகை ஆராதனை செய்த புனைவியல் கவிஞன் கீட்ஸ் (Keats) மலர்க்குவியலைப் போற்றுவது Ode to a Nightingale எனும் பாடலிலாகும். இயற்கை ஐம்புலன்களுக்கும் அளிக்கும் இன்பங்களையெல்லாம் வாயாரப் பாடி வாழ்த்தியவன் கீட்ஸ்.

I cannot see what flowers are at my feet,
Nor what soft incense hangs upon the boughs,
But, in embalmed darkness, guess each sweet
Wherewith the seasonable month endows
The grass, the thicket, and the fruit tree wild
White hawthorn and the pastoral eglantine;
Fast fading violets covered up in leaves;
And mid May's eldest child,
The coming musk-rose, full of dewy wine,
The murmurous haunt of flies on summer eves.

என்னுடைய காலடியில் எம்மலர்கள் இருக்கின்றனவென்று என்னால் பார்க்க முடியவில்லை. கிளைகளில் எந்த நறுமணப் பொருள் தொங்குகிறதென்றும் தெரியவில்லை. ஆனால் இம் மணம் நிறைந்த இருளில் இந்த மாதம் எந்தப்புல்லுக்கு, எப்புதருக்கு, எப்பழமரத்திற்கு இனிமையை ஏற்றியுள்ளது என்பதை என்னால் ஊகிக்க முடிகிறது. வெள்ளைநிற ஹாதார்ன், முல்லை நிலம் சார்ந்த எக்லண்டைன், இலைகளால் மறைக்கப்பட்டுள்ள விரைவில் வாடும் வயலெட், மேமாத இடைப்பகுதியின் மூத்த பிள்ளையாகிய, கோடை மாலைகளின் ரீங்கார ஒலி எழுப்பி வரும் தேனீக்களின் பெரு விருப்பிற்குரிய மலரவிருக்கும் மஸ்க் - ரோஸ் ஆகியவையே அம்மலர்கள்.

கீட்ஸ் 1819- ஆம் ஆண்டின் இளவேனில் காலத்தில் தம் நண்பர் ஒருவரின் வீட்டுத் தோட்டத்தில் ஒரு மரத்தடியில் அமர்ந்திருந்தபோது பெற்ற அனுபவத்தை உள்ளவாறு கூறும் கவிதை இது. மலர்களின் மணம் அளித்த இன்பக் கிளுகிளுப்பில் உருப்பெற்ற பாடல் ஆங்கில இலக்கியத்தில் நிலைத்த இடம் பெற்றுவிட்டது.

குறிஞ்சிப்பாட்டின் ஒரு சிறப்புக்கூறு 99 மலர்கள் பற்றிய அதன் பட்டியலாகும். நீராடிய தலைவியும் தோழியும் பல பூக்களைப் பறித்துப் பாறையில் குவிக்கின்றனர்.

ஒண் செங்காந்தள் ஆம்பல் அனிச்சம்
தண்கயக் குவளை குறிஞ்சி வெட்சி
செங்கொடு வேரி தேமா மணிச்சிகை
உரிது நாறு அவிழ் தொத்து உந்தூழ் கூவிளம்
எரிபுரை, எறுழம் சுள்ளி கூவிரம்
வடவனம் வாகை வான்பூங்குடசம்

எருவை செருவிளை மணிப்பூங் கருவிளை
பயினி வானி பல்லிணர்க் குரவம்
பசும்பிடி வகுளம் பல்லிணர்க் காயா
விரிமலர் ஆவிரை வேரல் சூரல்
குரீஇப் பூளைகுறு நறுங் கண்ணி
குருகிலை மருதம் விரிபூங் கோங்கம்
போங்கம் திலகம் தேங்கமழ் பாதிரி
செருந்தி அதிரல் பெருந்தண் சண்பகம்
கரந்தை குளவி கடிகமழ் கலிமாத்
தில்லை பாலை கல்இவர் முல்லை
குல்லை பிடவம் சிறு மாரோடம்
வாழை வள்ளி நீள்நறு நெய்தல்
தாழை தளவம் முள் தாள் தாமரை
ஞாழல் மௌவல் நறுந்தண் கொகுடி
சேடல் செம்மல் சிறுசெங்குரலி
கோடல் கைதை கொங்கு முதிர் நறுவழை
காஞ்சி மணிக்குலைக் கள் கமழ் நெய்தல்
பாங்கர் மராஅம் பல் பூந் தணக்கம்
ஈங்கை இலவம் தூங்கு இணர்க் கொன்றை
அடும்பு அமர்ஆத்தி நெடுங்கொடி அவரை
பகன்றை பலாசம் பல்பூம்பிண்டி
வஞ்சி பித்திகம் சிந்துவாரம்
தும்பை துழைஅய் சுடர்ப்பூந்தோன்றி
நந்தி நறவம் நறும் புன்னாகம்
பாரம் பீரம் பைங்குருக்கத்தி
ஆரம் காழ்வை கடியிரும் புன்னை
நரந்தம் நாகம் நள்ளிருள் நாறி
மாயிருங் குருந்தும் வேங்கையும் பிறவும்
அரக்கு விரித்தன்ன பரேரம் புழகுடன்
மால் அங்குடைய மலிவனம் மறுகி
வான் கண் கழீஇய அகல் அறைக்குவைஇ (61-98)

குறிஞ்சிப்பாட்டைத் தந்துள்ள கபிலர் அகம்பாடுதலில் ஆற்றல் மிக்கவர். நற்றிணையில் இருபது பாடல்களும் குறுந்தொகையில் இருபத்தொன்பதும் ஐங்குறுநூற்றில் ஒரு நூறும் அகநானூற்றில் பதினேழும் கலித்தொகையில் குறிஞ்சிக் கலியும் இவர் பாடியவை. கபிலரின் அகப்புறப் பாடல்கள் யாவுமே சிறப்புடையனவாயினும் குறிஞ்சித் திணையைப்

பாடுதலில் இவர் வல்லுநர் என்பதும் அதில் தனி ஈடுபாடு கொண்டவர் என்பதும் தெளிவு. ஆரிய அரசன் பிரகத்தனுக்குத் தமிழ் அறிவித்தற்கு இவர் குறிஞ்சிப்பாட்டினைத் தெரிந்தெடுத்துள்ளமையும் 'காதல்கூர் பனுவல் பாடும் கபிலனார்' என்று திருவிளையாடல் புராணத்தில் அழைக்கப் பட்டிருப்பதும் இங்கு நினைவுகூரத்தக்கன. குறிஞ்சிப்பாட்டு முழுக்க முழுக்கக் காதல் பற்றியதாதலின் அதற்கேற்ற சூழலை உருவாக்க மலர்ப்பட்டியலை இணைக்கிறார். இம்மலர்களெல்லாம் ஓரிடத்தில் ஒரு காலத்தில் கிடைப்பன அல்ல என்பதை அறிந்தவராயினும், தம்முடைய பாடுபொருளின் தாக்கத்திற் கேற்ற பின்னணிக்கு இந்நீண்ட தொகுப்பு தேவையென்று கருதியே இவ்வுத்தியைக் கையாள்கிறார் என்பதில் ஐயமில்லை. இவ்வடிகளில் வரையின்றிப் பூ மயங்கியவாறும் குறிஞ்சி நிலத்திற்கும் கூதிர்க்காலத்திற்கும் யாமத்திற்கும் உரிய பூக்கள் எல்லாம் ஒருங்கு சேர்க்கப்பட்டிருந்தாலும் நச்சினார்க்கினியரால் சுட்டப்பட்டு அதற்கு அமைதி கூறும் 'எந்நில மருங்கில் பூவும் புள்ளும் அந்நிலம் பொழுதோடு வாராவாயினும் வந்த நிலத்தின் பயத்த ஆகும்' (தொல்.அகத்.சூ19) எனும் நூற்பாவும் காட்டப் பட்டுள்ளது. எனவே அறியாமையினால் அல்லாமல் இன்றியமையாமை காரணமாகவே கவிஞர் இம் மரபு மீறலைச் செய்துள்ளார். குறிஞ்சிக்குரிய பூக்களெனக் கூறப்பட்டவை காந்தளும் வேங்கையும் சுனைக்குவளையுமாகும்.

கபிலர் இயற்கையோடு இரண்டறக் கலந்த வாழ்வு வாழ்ந்து மலர்களையும் பறவைகளையும் விலங்குகளையும் நுண்ணிதின்நோக்கி அரிய படிமங்களைப் படைக்க வல்லார் என்பதை எளிதில் உணர முடியும். நண்டின் கண்ணிற்கு நொச்சி யரும்பையும் மழைக்குப் பஞ்சின் பனுவலையும் அவரைப் பூவையும் இற்றிமரத்தின் வேருக்கு அருவியையும் வயலைக் கொடிக்கு நெய்யோடு கலந்த உழுந்து மாவை நூற்ற உருவத்தையும் மலையில் உள்ள சிறுவழிக்கு யானைக்கயிற்றுப் புறத்தையும் மூங்கிலின் கணுவிலுள்ள பாளைக்கு மான் செவியையும் வாழைக்குலைக்குப் புலியின் அடியையும் (உ.வே.சா xivi) உவமைகளாகத் தரும் கவிஞரின் இயற்கை பற்றிய அறிவிற்கு வேறு சான்றிதழ் வேண்டுமா? தலைவன் அணிந்துள்ள மலர்களைப் பல நிறத்தவையென்றும் பல வகைப்பட்டவை

யென்றும் மலையவும் நிலத்தவும் சினையவும் சுனையவும் என்றும் கவிஞர் கூறுவார் (113-14).

பிற மொழிப் புலவர்கள் தந்துள்ள மலர்ப்பட்டியல்களில் காணாத நுட்பங்கள் பலவற்றை இவரது வருணனையில் காணலாம். அவர்களெல்லாம் பொதுவாக அம்மலர்களின் வண்ணங்கள் பற்றியும் அவை மலரும் காலம் பற்றியும் சில பொதுக்குறிப்புக்களையே தருவர். அவைகளைப் பற்றிய நேரடி அறிவும் அனுபவமும் அவர்களுக்கிருந்ததாக அவர்களுடைய வருணனைகளிலிருந்து முடிவு கட்ட இயலாது. கபிலர் தரும் அடைகள் பல நுட்பமானவை; வியப்புக்குரியவை. கோடற் பூவைப் 'பெரிய இதழை உடைய ஒள்ளிய சிவந்த காந்தள்' என்றும், செங்கழுநீர்ப்பூவைக் 'குளிர்ந்த குளத்தில் பூத்த குவளை' என்றும், பெருமூங்கிற் பூவைத் 'தனக்கு உரிய மணம் வீசும் விரிந்த கொத்தினையுடைய உந்தூழ்' என்றும், எறுழம்பூவை 'நெருப்பொத்த எறுழம்' என்றும், வெட்பாலைப் பூவை 'வால்பூகுடசம்' என்றும், கருவிளம் பூவை 'நீலமணி போலும் பூக்களையுடைய கருவிளை' என்றும், குரவம்பூவைப் 'பல இதழ்களையுடைய குரவம்' என்றும், காயாம்பூவைப் 'பல கொத்துக்களையுடைய காயா' என்றும், ஆவிரம்பூவை 'விரிமலர் ஆவிரை' என்றும், குன்றிப் பூவைக் 'குறுநறுங்கண்ணி' என்றும், கோங்கம்பூவை 'விரிபூகோங்கம்' என்றும், பாதிரிப் பூவைத் 'தேன் கமழ் பாதிரி' என்றும், சண்பகப் பூவைப் 'பெரு தண் சண்பகம்' என்றும், மாம்பூவைக் 'கடி கமழ் கலிமா' என்றும், முல்லைப் பூவைக் 'கல் இவர் முல்லை' யென்றும், நெய்தற்பூவை 'நீள்நறு நெய்தல்' என்றும், கொகுடிப் பூவை 'நறு தண் கொகுடி' என்றும், கருந்தாமக் கொடிப்பூவைச் 'சிறு செங்குரலி' என்றும், சுரபுன்னைப் பூவைக் 'கொங்குமுதிர் நறுவழை' என்றும், கருங்குவளையை 'மணிகுலை கள் கமழ் நெய்தல்' என்றும், தணக்கம்பூவைப் 'பல் பூ தணக்கம்' என்றும், கொன்றைப் பூவைத் 'தூங்கு இணர் கொன்றை' என்றும், ஆத்திப் பூவை 'அமர் ஆத்தி' என்றும் அவரைப் பூவை 'நெடு கொடி அவரை' என்றும், அசோகம் பூவைப் 'பல் பூ பிண்டி' என்றும், தோன்றிப்பூவை 'விளக்குப் போலும் பூவினையுடைய தோன்றி' என்றும், குருக்கத்திப் பூவைப் 'பைங்குருக்கத்தி' என்றும், புன்னைப் பூவைக் 'கடிஇரு புன்னை' என்றும், இருவாட்சிப் பூவை 'நள்ளிருள் நாறி' என்றும், குருந்தம்பூவை 'மா இரு குருந்தம்' என்றும் அடையாளம் காட்டுவார்.

பட்டியல் கவிதையின் பிரிக்கமுடியாத பகுதியாக வருவதும் பட்டியலுக்காகவே பட்டியல் என்று முருகியல் இன்பம் கருதிச் சேர்ப்பதும் பல மொழி இலக்கியங்களிலும் காணப்படும் மரபாகும். ஹோமரின் இலியத்தில் படைத் தலைவர்களின் பட்டியல், பலநாடுகளிலிருந்து வந்த கப்பல்களின் பட்டியல், பெருவீரன் உடலில் அணியும் படைக்கலங்களின் பட்டியல், விளையாட்டுப் போட்டிகளின் பட்டியல் ஆகியவை இடம் பெறுகின்றன. இதைப்பின்பற்றி மேலைக்காப்பியங்கள் பல நீண்ட பெயர் வரிசைகளைத் தரும். மில்டன் தமது துறக்க நீக்கத்தில் விண்ணிலிருந்து கீழே தள்ளப்பட்ட கொடிய தேவதைகளின் பட்டியல், அவர்கள் பொழுதுபோக்க மேற்கொண்ட விளையாட்டுகளின் பட்டியல் ஆகியவற்றை எதுகை மோனை நயங்களோடு சேர்ப்பார். பின்னால் வந்த ஆங்கிலக் கவிஞர்களில் பட்டியல் உத்தியைக் கையாண்டவர்கள் விட்மென், கார்ல் சாண்ட்பெர்க் (Carl Sandburg) போன்றோராவார். ஹோமரின் தாக்கத்திற்காளான ருசிய அறிஞர் டால்ஸ்டாய் தமது இறுதி நாவலான ஹட்ஜி மூரதில் (Hadji Murad) பத்து மலர்களின் பட்டியலைத் தொடக்கத்திலேயே தருவார். இவர்களுள் விட்மென் பட்டியல் தருவதில் தனி ஈடுபாடு உடையவர். அமெரிக்க நகரங்களின் பட்டியல், மலைகளின் பட்டியல், ஆறுகளின் பட்டியல் என்றெல்லாம் பல பட்டியல்களைத் தம் கவிதைகளில் குவித்தவர் இவர். சான்றாக, 'நான் மின் ஆற்றல் மிக்க உடலைப் பாடுகிறேன்' (I sing the body electric) எனும் கவிதையில் உடல் உறுப்புகளையெல்லாம் தொகுத்துத்தருவார்.

O my body! I dare not desert the likes of you in other
men and women, nor like the parts of you,.......
Head, neck, hair, ears, drop and tympan of the ears,
Eyes, eye-fringes, iris of the eye, eyebrows, and the walking
or sleeping of the lids

Mouth, tongue, lips, teeth, roof of the mouth, jaws and the jaw-hinges
Nose, nostrils of the nose, and the partition,
Cheeks, temples, forehead, chin, throat, back of the neck, neck-slue,

Strong shoulders, manly beard, scapula, hind - shoulders,
And the ample side-round of the chest,

Upper-arm, armpit, elbow-socket, lower-arm,
Arm-sinews, arm-bones
Wrist and wrist-joints, hand, palm, knuckles,
thumb, fore-finger, finger-joints, finger-nails,
Broad breast-front, curling hair of the breast, breast-bone, breast-side
Ribs, belly, backbone, joints of the backbone,
Hips, hip-sockets, hipstrength......
Ankles, instep, foot-ball, toes, toe-joints, the heel......
O I say these are not the parts and poems of the body
only, but of the soul,
O I say now these are the soul.

விட்மெனின் அளவு கடந்த ஆர்வத்தால் தரப்படும் பட்டியல்கள் சில முருகியல் இன்பம் தராமல் படிப்போர்க்குச் சோர்வளிப்பதும் உண்டு; சில தேவையற்றவையாய்ப் பாடலின் பொருளுக்குப்பெருந்துணை செய்யாமல் தனித்து நிற்பதும் உண்டு. களவு பற்றிய,

அதுவே
தானே அவளே தமியர் காணக்
காமப் புணர்ச்சி இருவயின் ஒத்தல் (இறையனார். 28)

என்னும் நூற்பாவிற்கு விளக்கமளிக்கும் இறையனார்களவியல் உரையாசிரியர் உரைநடையில் தரும் மலர்ப்பட்டியலும் சிறப்புடையது.

> யாங்ஙனம் நிற்குமோ எனின், சந்தனமும் சண்பகமும் தேமாவும் தீம்பலவும் ஆசினியும் அசோகும் கோங்கும் வேங்கையும் குரவமும் விரிந்து, நாகமும் திலகமும் நறவும் நந்தியும் மாதவியும் மல்லிகையும் மௌவலொடு மணங்கமழ்ந்து, பாதிரியும் பாவைஞாழலும் பைங்கொன்றையும் பிணியவிழ்ந்து பொரிப் புன்கும் புன்னாகமும் முருக்கொடு முகை சிறந்து வண்டறைந்து தேனார்ந்து வரிக்குயில்கள் இசை பாட, தண்தென்றல் இடை விராய்த் தணியவரை முனிவு செய்யும் பொழிலது நடுவண் ஒரு மாணிக்கச் செய்குன்றின்மேல், விசும்பு துடைத்து,

பசும்பொன் பூத்து, வண்டு துவைப்பத் தண்தேன் துளிப்பதோர் வெறியுறு நறுமலர் வேங்கை கண்டாள்; கண்டு பெரியதோர் காதல் களிகூர்ந்து தன் செம்மலர்ச் சீறடிமேல் சிலம்பு கிடந்து சிலம்பு புடைப்ப, அம்மலர் அணிக்கொம்பர் நடை கற்பதென நடந்து சென்று, நறைவிரி வேங்கை நாண் மலர் கொய்தாள்; கொய்த விடத்து, மரகதமணி விளிம்பு அடுத்த மாணிக்கச்சுனை மருங்கினதோர் மாதவி வல் மண்டபத்துப் போது வேய்ந்த பூநாறு கொழு நிழற்கீழ்க் கடிக்குருக்கத்திக் கொடி பிடித்துத் தகடுபடு பசும்பொற் சிகரங்களின் முகடு தொடுத்து வந்து இழிதரும் அருவி, பொன் கொழித்து, மணி வரன்றி, மாணிக்கத்தோடு வயிரம் உந்தி, அணிகிளர் அருவி ஆடகப் பாறைமேல் அதிர்குரல் முரசின் கண்ணிரட்ட, வண்டும் தேனும் யாழ்முரல, வரிக்குயில்கள் இசைபாடத் தண் தாது தவிசுபடப் போர்த்த தோர் பளிக்குப்பாறை மணித்தலத்துமிசை, நீல ஆலவட்டம் விரித்தாற்போலத் தன் கோலக் கலாவம் கொளவிரித்து, முளையிள ஞாயிறு இளவெயில் எறிப்ப, ஓர் இளமயில் ஆடுவது நோக்கி நின்றாள். அப்பால், தலைமகனும் பற்பல் நூறாயிரவர்கூர்வேல் இளையரொடு குளிர் மலைச்சாரல் வேட்டம் போய் விளையாடு கின்றான். ஆண்டு எழுந்ததோர் கடுமாவின் பின்ஓடிக், காவல் இளையரைக் கையகன்று நெடுமான் தேரொடு பாகனை நிலவு மணல் கானியாற்று நிற்கப் பணித்துத் தொடுகழல் அடியதிரச் சுருளிருங்குஞ்சி பொன் ஞாணில் பிணித்துக் கடிகமழ் நறுங்கண்ணிமேல் கொண்டு வண்டு மணனயர, அஞ்சாந்தின் நறுநாற்றம் அதன் பொழிலிடைப் பரந்து நாற, அடுசிலை யொடு கணை ஏந்தி, வடிவு கொண்ட காமன் போலச் சென்று, அவள் நின்ற இரும்பொழில் புகும். அஃது யாங்ஙனமோ எனின்,

வடகடலிட்ட ஒருநுகம் ஒருதுளை, தென் கடட்ட
ஒருகழி சென்று கோத்தாற்போலவும் வெங்கதிர்க்
கனலியும் தண்கதிர் மதியமும் தம் கதி வழுவித்
தலைப் பெய்தாற் போலவும் தலைப் பெய்து,
ஒருவர் ஒருவரைக் காண்டல் நிமித்தமாகத்
தமியர் ஆவர். (இறையனார். 32-33)

தலைவனும் தலைவியும் தமியராகிச் சேரும் களவு நிகழ்ச்சியை வருணிக்கும் இப்பகுதியில் இருபதுக்கும் மேற்பட்ட மலர்களின் பட்டியல் உரிய இடத்தில் இடம் பெற்றிருக்கக் காணலாம். உரைநடையானாலும் பொருத்தமான எதுகை மோனை நலன்களோடு அழகிய உவமைகள் சேர்க்கப்பட்டுத் தெரிந்தெடுத்த சொற்களின் சேர்க்கையால் கவிதையழகு பெற்று முருகியல் இன்பம்தரும் சிறப்பு இதற்கு உண்டு. இது குறிஞ்சிப்பாட்டு நிகழ்ச்சியையும் நினைவூட்டுமாறு அதன் உரைநடைச் சுருக்கமாக அமைந்துள்ளது.

தனி மலர்களின் வடிவம், வண்ணம், மணம் ஆகியவற்றை உள்ளவாறு வருணிப்பதிலும் பலவகை மலர்களைப் பொருத்தமான குறியீடுகளாகப் பயன்படுத்திக் கொள்வதிலும் சங்கச் சான்றோர் போற்றுதற்குரியோர். இம்மரபின் வழிவந்து அம்மரபிற்குப் பெரும் பங்களிப்பும் செய்துள்ளவர் கபிலர். அதற்கு அழியாப் பெருஞ்சான்றாக அவருடைய குறிஞ்சிப் பாட்டின் மலர்ப்பகுதி அமைந்துள்ளது.

துணை நூல்கள்

பத்துப்பாட்டு மூலமும் நச்சினார்க்கினியர் உரையும், பதி. உ.வே.சா., தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர், 1986.

களவியல் என்ற இறையனாரகப்பொருள், திருநெல்வேலித் தென்னிந்திய சைவ சித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம் லிமிடெட், 1953.

தொல்காப்பியம் அகத்திணையியல், பதி. மு. அருணாசலம் பிள்ளை, மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகம், 1994.

Pandanus '04, **Nature in Literature**, ed. J.Vacek, Charles University, Prague, 2004.

8. குறிஞ்சிப்பாட்டில் உளவியல்

கபிலரின் குறிஞ்சிப்பாட்டு 261 அடிகளைக் கொண்ட ஒரு நாடகத்தற்கூற்றுப்பா (dramatic monologue) ஆகும். முதலடியிலிருந்து இறுதி அடிவரை தோழியின் நீண்ட கூற்றாக அமைந்து தோழியின் குரலையே கேட்கிறோம். தோழி பேசும் சூழலை வெளிப்படுத்தச் சுருக்கமான முன்னுரைகூட ஒன்றும் இல்லை; தோழி, தலைவி, செவிலி பற்றிய அறிமுகங்கள் ஏதுமில்லை. தோழியின் பேச்சைக் கேட்கும் நாம் இவற்றை யெல்லாம் ஊகித்தறிகிறோம். கவிதை இறுதியிலும் என்ன நடந்தது, தோழியின் கூற்றினால் விளைந்த தாக்கம் எத்தகையது என்பதெல்லாம் சொல்லப்படவில்லை. தோழி தலைவன் வரும் வழியிலுள்ள விழுமங்களைப் பட்டியலிட்டுத் தன்பேச்சை முடித்துவிடுகின்றாள். உரையாசிரியர் நச்சினார்க்கினியர் இக்காரணம் பற்றியே 'இதுகாண் நல்வினை நிகழ்ந்த வண்ணம் என்றாள் என வினை முடிக்க' என உரையிறுதியில் கூறுவார். தோழியின் பேச்சைக் கேட்பது செவிலியென்பதை நாம் தொடக்கத்திலேயே அறிந்து கொள்கிறோம். அவள் அக்கூற்றை எவ்வித இடையீடும் மறுமொழியும் இன்றி அமைதியாகக் கேட்கும் பாத்திரமாகப் (silent listener) படைக்கப்பட்டிருக்கிறாள். இக்கூறுகளையெல்லாம் கொண்டவையே இருபதாம் நூற்றாண்டில் எஸ்ராபவுண்டும் எலியட்டும் போற்றிய நாடகத் தற்கூற்றுப்பாக்கள். அவர்களுக்கு முன் இப்பாவகையை வெற்றியுடன் கையாண்டவர் ராபர்ட் பிரௌனிங் (Robert Browning). அவருடைய கவிதைத் தொகுதிகள் இரண்டில் பல்வேறு பாத்திரங்களை உளவியல் அடிப்படையில் படைத்துக்காட்ட இப் பாவகையை அவர் கையாள்கிறார். காதலர்கள், ஓவியக் கலைஞர்கள், பாடகர்கள், மதகுருமார்கள், குற்றவாளிகள், பாவிகள், பல்துறை அறிஞர்கள் ஆகியோருடைய வாழ்க்கை நோக்கையும், மனநிலையையும் நாம் அறிய அவ்வப் பாத்திரங்களின் கூற்றுகளாகவே இக்கவிதைகள் விரிகின்றன. பிரௌனிங்கின் கவிதைகளில் சூழலைச்சுட்டும் முன்னுரைகள் உண்டு. எலியட்டின் நாடகத் தற் கூற்றுப்பாக்களில் இவைகளும் தவிர்க்கப்பட்டு மேலும் ஆழமான உளவியல் கூறுகளும்

சொற்சிக்கனமும் கையாளப்படக் காணலாம். வரலாற்றுப் பாத்திரங்களும் கற்பனைப் பாத்திரங்களும் இவற்றில் இடம்பெறும்.

தமிழ்க் கவிதையியல் அகப்புறப் பாகுபாடுகள் உளவியல் அடிப்படை கொண்டவை. அகமென்பது உள்ளத்தின்கண் நிகழ்வது; புறத்தே தோன்றாதது; உணர்வுவயின் அறிவது; எடுத்துரைத்தற்கு அரியது. அகத்தே பூத்து மலரும் தன்மையதாகிய காதல் உணர்வை அகம் என்றனர் தமிழ்ச் சான்றோர். புறமென்பது வெளியே புலனாகும் நிலைகள். போரும், வன்மையும், புகழும், களியாட்டமும், ஆடலும் பாடலும் பிறர்க்குக் கட்புலன், செவிப்புலன்களுக்குத் தோன்றும் தன்மையவை. தொல்காப்பியர் கூறும் ஐந்திணை மரபும் அம்மரபின் வழிப்பட்ட சங்கச் சான்றோர் செய்யுட்களும் ஆழ்ந்த உளவியல் அடிப்படை கொண்டவை. இவற்றில் சமுதாய யதார்த்தத்தினும் உளவியல் யதார்த்தமே (psychological realism) முன்னுரிமைபெறக் காணலாம்.

தொல்காப்பியர் அகத்திணையியலில்,

நாடக வழக்கினும் உலகியல் வழக்கினும்
பாடல் சான்ற புலனெறி வழக்கம்
கலியே பரிபாட்டு ஆயிரு பாவினும்
உரிய தாகும் என்மனார் புலவர் (நூற்பா 56)

என்று கூறும்போது நாடகவழக்கு என்பதைச் சுவைபட வருவனவெல்லாம் ஓரிடத்து வந்தனவாகத் தொகுத்துரைத்தல் என்றும், உலகியல் வழக்கென்பதை உலகத்தார் ஒழுகலாற்றோடு ஒத்துரைத்தல் என்றும் விளக்குவர். எனவே நாடக வழக்கு கற்பனையானதென்றும், உலக வழக்கு யதார்த்தமானதென்றும் பெறப்படும். அவர் அகத்திணையியலிலும் களவியலிலும் கற்பியலிலும் பொருளியலிலும் பேசுகின்ற நாடகவழக்கு முற்றும் உளவியல் அடிப்படையில் இயங்குவது; முருகியல் இன்பத்தை மிகுவிப்பது. நற்றாய், செவிலி, தோழி, தலைவி, தலைவன், கண்டோர், பாங்கன், பார்ப்பார், பாணர், கூத்தர், விறலியர், அறிவர், இற்கிழத்தி, காமக் கிழத்தி, காதற் பரத்தை போன்ற பாத்திரங்களும், அவர்கள் ஒருவரோடு ஒருவர்க்குள்ள

உறவும் அவர்கள் கூற்று நிகழுமிடங்களும் சூழல்களும் உளவியல் யதார்த்தத்தை முன்னிறுத்திப் படைக்கப்பட்டவையே.

அகப்பாடல்களில் சமுதாய யதார்த்தம் வலியுறுத்தப் படவில்லையென்பதை இறையனார் களவியல் உரையாலும் அறியலாம்.

மறையோர் மன்றல் எட்டனுள் ஒன்றாய்க்குறிக்கப் பெறும் கந்தருவ வழக்கத்தையும் களவையும் ஒப்பிட்டு இறையனார் களவியல் உரை கூறும் கருத்து கருதற்பாலது.

> இனிக்கந்தருவ வழக்கம் என்பது கந்தருவர் என்பார் ஈண்டுச் செய்த நல்வினைப் பயத்தால் ஒருவர் கொடுப்பாரும் அடுப்பாரும் இன்றி, இருவரும் ஒரு பொழிலகத்து எதிர்ப்பட்டுப் புணர்வது. இது காந்தர்ப்பமணம். இதனை ஒப்பதனைக் களவு என்று வேண்டும் இவ் வாசிரியன். அஃதேயெனின், கந்தருவ வழக்கம் போல்வது என்னாது, 'கந்தருவ வழக்கம்' என்றமையான், அதனைக் களவு என்று கொள்ளாமோ எனின், கொள்ளாம். நூற்கிடக்கை அவ்வியல்பிற்றன்று, ஆதலான், போல்வது என்றே கொள்ளற்பாலது. போறல் என்பது சிறிது ஒத்துச் சிறிது ஒவ்வாது ஒழிவது; என்னை, 'குவளைப்பூப்போலுங் கண்' என்றால், நீல மாத்திரை ஒக்கும், மற்று ஒவ்வாப்புடைபெரிது; 'பவளம் போலும் வாய்' என்றால் செம்மை மாத்திரை ஒக்கும், மற்று ஒவ்வாப்புடை பெரிது. இங்கும் ஏகதேசத்துப்புணர்தலும் கொடுப்பாரும் அடுப்பாரும் இன்றிப் புணர்தலும் ஒத்த குலத்தினர் ஆகலும் ஒத்த அன்பினர் ஆகலும் என்னும் இத்துணையே ஒப்பிக்கப்பட்டது. மற்றைப் புடையெல்லாம் ஒவ்வாது........ அஃதே யெனின், அவை எட்டும், அதனையொத்த இதுவும் என, மணம் ஒன்பதாகற்பால எனின் அதுவன்று; அவ்வெட்டும் உலகியலில் உள்ளன; இஃது அன்னது அன்று; இல்லது, இனியது, நல்லது என்று புலவரால் நாட்டப்பட்டதோர் ஒழுக்க மாகலின் இதனை உலக வழக்கத்தினோடு

> இயையான் என்பது. அஃதேயெனின், இதனை முதனூல் என்று புகுந்தமையால் 'கந்தருவ வழக்கம்' என்றே மொழியற் பாற்று; 'என்மனார்' என்று சொல்லற் பாற்று அன்று; அது வழிநூல் வாய்பாடாகலான் என்பது கடா. அதற்கு விடை, பிற நூலெல்லாம் ஆசிரியப்பகுதிப்படும், இதுவும் அவையே போல ஆசிரியப் பகுதிப் படுங் கொல்லோவெனின், படாது. கந்தருவ வழக்கம் போல்வது களவாதல் மூன்று காலத்துப் புலவர்க்கும் ஒப்பமுடிந்தமையால், அவ்வகை சொன்னான் என்பது. (இறையனார். 27)

பிரமம், பிரசாபத்தியம், ஆரிடம், தெய்வம், காந்தர்வம், அசுரம், இராக்கதம், பைசாசம் ஆகிய எட்டுவகை மணங்களுள் காந்தர்வத்தை ஒத்தது களவு எனினும், அவையிரண்டிற்கும் வேறுபாடுகள் உண்டென்றும் மற்ற எட்டும் உலகியலில் உள்ள மணவகைகள் என்றும் களவு அத்தகையது அன்று என்றும், அது புலவர்களால் கற்பிக்கப்பட்ட ஒழுக்கமென்றும் கூறுவார் களவுபற்றிக் கூறும் மூன்று தன்மைகள் ஆய்வுக்குரியன. இல்லது என்பதால் அது உலகில் வழங்கப்படாது கற்பனையால் உருவாக்கப்பட்டதென்றும் இனியது என்பதால் முருகியல் இன்பத்தை மிகுவிக்கும் நோக்கமுடையதென்றும் நல்லது என்பதால் குறைகளற்ற இலட்சியத்தன்மை கொண்டதென்றும் தெளிவாகும். ஒரு தனி ஆசிரியனால் வகுக்கப்படாது மூன்று காலத்துப் புலவர்க்கும் ஒப்பமுடிந்த தென்பதால் அது நீண்ட மரபுடையது என்பதும் புலனாகும்.

> முற்படப் புணராத சொல்லின் மையின்
> கற்பெனப் படுவது களவின் வழித்தே (இறையனார். 99)

எனும் நூற்பாவிற்குப் "புணராதமுன் சொல் இன்மையின், கற்பென்று சிறப்பிக்கப்பட்ட ஒழுக்கம் களவென்னும் ஒழுக்கத்தின் வழித்து என்றவாறு" என்று உரைதந்து "எனவே, இவ்வாற்றானும் உலகக்களவு அன்று என்பது பெற்றாம். என்னை? உலகக்களவு புணராத முன்னும் சொல் நிகழ்ச்சி யுடைமையின்" என்று கூறுவதால் அகவிலக்கியம் பேசும் களவு உலகக் களவு அன்று என்பதைத் தெளிவுபடுத்துவார்.

அவ்வியல் பல்லது கூட்டக் கூடல்
எவ்விடத் தானும் களவிற் கில்லை. (இறையனார். 60)

எனும் நூற்பாவை "உலகினுள் ஒருவனோடு ஒருத்தியிடை நிகழும் ஒழுக்கமானது உலகினுள் கூட்டவும் நிகழ்ந்து கூட்டாமையும் நிகழ்தல் உடைமையால் இது புலவரால் நாட்டப்பட்ட ஒழுக்கம் என்பது அறிவிக்கப்பட்டது என்பது" என்று விளக்கும் போதும் இதனை வலியுறுத்துவார். பண்டை உரையாசிரியர்கள் யாவரும் களவு உலக வழக்கில் காணப்படும் மணவகை அன்றென்று தொல்காப்பியத்திற்கு உரை வரையும் போது ஆங்காங்கே தெளிவுபடுத்தியுள்ளனர் என்பதும் குறிப்பிடத்தக்கது.

தலைவியின் செயலை மன்னித்து அவளது களவு மணத்தை ஏற்றுக் கொள்ளுமாறு தோழி செவிலியிடம் விடுக்கும் நீண்ட வேண்டுகோளில் அவள் கையாளும் உத்திகள் உளவியல் அடிப்படை கொண்டவை. தலைவி நேரிடையாகத் தன் தாயிடம் இது பற்றிப் பேசாது தோழியிடம் கூறி, அவள் செவிலியிடம் முறையிடுவதாக அமைக்கப்பட்டுள்ள சூழல் உளவியல் பொருத்தம் கொண்டது. கூற்றின் தொடக்கத்தில் 'அம்மா, நீ வாழ்க அம்மா, நான் கூறுவதை விரும்பிக் கேட்பாயாக!' என்னும் பொருள்பட அன்னை என்ற சொல் இரண்டு முறை வருகிறது. அன்னையை மகிழ்விக்க மகளின் அழகு விதந்து கூறப்படுகிறது. அவள் ஒள்ளிய நுதலினையும் மெல்லிய கூந்தலையும் பிறர் நிறத்தினை வென்ற நிறத்தினையும் உடையவள். அவளைத் தாக்கியுள்ள கடுநோய் அன்னைக்கு எளிதில் சொல்லக்கூடியதன்று. அவளுடைய அழகு கெடவும் தோள் மெலியவும் வளை கழலவும் தனிமை மேலும் மேலும் வருத்தவும் வந்த நோய் அது. அன்னையோ கட்டுவிச்சியும் வேலனும் கூறியது கேட்டு அது தெய்வத்தால் வந்த வருத்த மென்று தவறாக எண்ணிப் பல கடவுளரைப் பலவாறு வழிபட்டும் அது தீரவில்லையாதலால், பெருந்துயருறுவாளா யினாள். எனவே தலைவியின் நோய் எவ்வாறு ஏற்பட்டது என்ற உண்மையைச் சொல்லி அன்னையின் துயரைத் துடைக்க வேண்டியது தோழியின் கடமையாயிற்று.

தலைவி தனக்கு நிகழ்ந்தது தாய்க்குத் தெரிய வேண்டும் என்று தன்விருப்பத்தைத் தெரியப்படுத்தியதால்தான் தோழி

இதனைச் செய்ய வருகிறாள். எனவே தலைவி தன்செயலைத் தொடர்ந்து மறைக்க விரும்பினாள் எனும் குற்றச்சாட்டு பொருந்தாது. தலைவிக்கு நேர்ந்தது மறைக்கப்படவேண்டிய பழியும் அன்று. முத்தாலும் மணியாலும் பொன்னாலும் ஆன பூண் பின்வந்து கூடுதல் உண்டு. ஆனால் சால்பும் மேம்பாடும் ஒழுக்கமும் பழையதன்மையில் கெட்டால் மாசுநீக்கி மீண்டும் புகழ் பெறுதல் சான்றோர்க்கும் இயலாத ஒன்று என்பதைத் தலைவியும் அறிவாள். தந்தையின் அரிய காவலைக் கடந்து, பெற்றோர் அவர்களுக்கு விருப்பமான ஒருவனுக்கு மணம்செய்து கொடுப்போம் என்றிருந்த எண்ணத்தையும் மீறி, தனது மடனையும் துறந்து தலைவி தலைவனோடு சேர்ந்து முடிவெடுத்த களவுமணம் இது. தாய்க்கு இப்பொழுது இதைத் தெரிவித்தலால் புகழேயன்றிப் பழி வரப்போவதில்லை என்ற உறுதியான எண்ணம் காரணமாகவே தலைவி தோழியின் துணையை நாடினாள். தாய்க்கு உரைத்தபின் தலைவன் வாராது பொய்ப்பானாயின் உயிர் போமளவும் பொறுத்திருந்து மறுபிறவியிலேனும் அவனைக் கூடும் விருப்புடையாள் தலைவி. அவனை மறத்தலும் துறத்தலும் இனியில்லை என்பதே அவள் எடுத்துள்ள முடிவாதலால் அவள் பழியுடையள் அல்லள். இத்தகைய துன்பத்தால் மனம் நொந்து செயல் அழிந்து அயர்ந்து நாளுக்குநாள் மெலிந்து போகின்றாள். தலைவனும் தலைவியும் தாமே எதிர்ப்பட்ட இக்களவு அவள் வாளாவிருந்தது ஏன் என்றகேள்வி எழுதற்கு நியாயமில்லை என்பதையும் தோழி மறைமுகமாகச் செவிலிக்குச் சுட்டுகிறாள்.

தோழியின் இக்கட்டான நிலையையும் அன்னை உணரல் வேண்டும். அன்னைபால் அச்சம் ஒருபுறமும் தலைவியின் துயரம் நீடிக்குமே என்ற அச்சம் மறுபுறமும் அவளைவாட்ட இருபெரு அரசரைச் சந்து செய்விக்கும் பணி மேற்கொண்ட சான்றோர் நிலையில் அவள் இருந்தாள். எனவே அன்னையையும் அன்னையின் உணர்வுகளையும் அவள் துச்சமாக மதித்தாள் என்று சொல்ல முடியாது. தலைவியின் உணர்வுக்களித்த இடத்தையே அன்னையின் உணர்வுகளுக்கும் அளிப்பவள் அவள். தலைவனும் தலைவியும் குடியாலும் பண்பாலும் சுற்றத்தாலும் ஒத்த நிலையுடையவரா என்பதைப் பலருடன் ஆராயாமல் பெற்றோர்களின் அறிவுரையையும் கேட்டுப்

பெறாமல் அவர்களாகவே துணிந்து எடுத்த அரியமுடிவு இது. தலைவன் தலைவி கூட்டத்திற்குப்பின் அதனை அறிந்த தோழியும் அம்முடிவுக்கு உடன்பட்டதற்குக் காரணம் அது உயிர்காக்கும் அருவினை என்று அவளும் கருதியதே ஆகும்.

களவு மணம் நடந்ததை நடந்தவாறு தோழி அன்னைக்குக் கூறிவிட்டதால் அன்னை சினம் அடைவதற்கு ஏதில்லை. எனினும் சினவாதிருப்பீராக என்று வேண்டிக் கேட்கிறாள். தினைப்புனத்திற்குக் கிளிகளை ஓட்டுதற்கு அன்னைதான் அனுப்பினாளே தவிர, அவர்களாகச் செல்லவுமில்லை என்பதையும் பகற்பொழுது கழிந்து வாருங்கள் என்று அவர்களுக்கு அன்னை ஆணை இட்டதையும் அவள் நினைவுபடுத்துகிறாள். அவர்கள் குற்றம் அற்றவர்களாய்த் தினைப் புனம் காத்திருந்தபோது, பெருமழை பெய்ய அருவியில் நீராடச் சென்றனர். அந்த அருவி தலைவனின் மலையிலிருந்தே வீழும் அருவியாகும். எனவே தலைவனும் அவர்கள் நிலத்தில் வாழ்பவனேயன்றி வேற்றுநிலத்தான் அல்லன் என்பதை அன்னை அறிதல் நன்று. சுனையில் குடைந்து விளையாடி, விரும்பிய பாடல்களைப்பாடி, கரிய கூந்தலின் நீரைப்பிழிந்து ஈரத்தைப்புலர்த்தி, சிவந்த கண்களை உடையராய், காந்தள், ஆம்பல், அனிச்சம் போன்ற பலவகையான பூக்களை அகன்ற பாறையிலே குவித்து மாலைகளைச்சூடி மகிழ்ந்து மீண்டும் கிளி கடிந்து கொண்டிருந்தனர். அப்பொழுதுதான் அங்கு வேட்டை நாய்களுடனே அழகிய தோற்றமுடைய தலைவன் தோன்றினான். அவனது தலைமுடி சந்தனம் பூசப்பெற்று அகிற் புகை ஊட்டப்பெற்று நறுமணம் கமழ்வது; மலையிடத்தனவும் நிலத்திடத்தனவும் கொம்புகளில் பூத்தனவும் சுனைகளில் பூத்தனவுமாகிய பூக்களால் ஆன மாலையை முருகனென்று அச்சமுறும்படிச் சூடியிருந்தான். அசோகினது அழகிய தளிரை ஒரு காதிலே செருகி மார்பில் அணிகலன்களோடு நறிய மாலையும் அணிந்து பெரிய கையில் வில்லையெடுத்து அம்புகளைத் தெரிந்து பிடித்து, பொன்னாலான வீரக்கழல் திருந்து அடிகலாவ, அவன் வந்தபோது அவனது பெரிய உகிரையுடைய நாய்கள் இமையாக் கண்களை உடையனவாய்த் தலைவியையும் தோழியையும் வளைத்துக் கொண்டன. அவர்கள் அஞ்சி மருண்டு நிற்க, அவர்கள் அச்சத்தைக் கண்டு வருந்திய

அவன் மெல்லிய, இனிய சொற்களை அவர்களுக்கு ஏற்றவாறு சொல்லலுற்றான். வேறு புலத்து ஆவைக்காணும் ஏறுபோல் இருந்தது அவனது தோற்றம். தலைவிமேல் அவன் கொண்ட வேட்கை அவனது முதல் பார்வையிலேயே புலனாகியது. அவனோ "குளிர்ந்த கண்களை உடைய இளையீரே, இவ்விடத்து வந்த அம்புபட்ட யானை, மான், பன்றி போன்ற விலங்குகளைப் பார்த்தீரோ" என்று கேட்டான்.

தலைவனின் கூற்றிற்கு மகிழ்ந்தாலும் நாணத்தால் அவர்கள் மறுமொழி சொல்லாதிருக்கவே அவன் 'மெல்லியலீர், விலங்குகளைக் காட்டித் தாரீராயினும் என்னுடன் பேசுதலும் உமக்குப்பழியாமோ?' என்று கேட்டான். அவனது பண்பட்ட நடத்தைக்கும் வினயத்திற்கும் வேறு சான்றும் வேண்டுமோ? மாலைகளின் மணத்தை விரும்பிச் சூழ்ந்து கொண்ட வண்டுகளையும் சுரும்பினங்களையும் பூக்களையுடைய ஒரு கொம்பை முறித்து ஓட்டினான். அப்பொழுது அவனது தோற்றம் தன்னைச் செலுத்துகின்ற பரிக்கோலைக் கைகடந்த மதக்களிறு போன்றிருந்தது. இஃதும் அவனது வேட்கை மிகுதியைப் புலப்படுத்தியது. ஓசைபடக் கத்தும் வேட்டை நாய்களுடைய கடியகுரல்களை அடித்து மாற்றி அவர்கள் சொற்களை அவன் எதிர்பார்த்து நின்றது அவனது எளிமையைக் காட்டிற்று. அப்பொழுது மதத்தால் மனம் செருக்கி மயக்கத்தையுடைய யானையொன்று கார்காலத்து மழையின் உருமேறுபோல முழக்கத்தை உண்டாக்கி விரைவாகக் கூற்றுவனைப்போலே அவர்களை நோக்கிவர, தலைவியும் தோழியும் நடுங்கி, உயிர் பிழைப்பதற்கு வேறு செய்வதறியாது உயிரினும் சிறந்த நாணத்தைக் காப்பதை மறந்து ஓடிச்சென்று அவனைச் சேர்ந்து தெய்வமேறிய மயில்போல் பதைப்புற் றிருந்தனர். அவர்கள் நாணவுணர்வு எவ்வளவு இன்றியமை யாதது என்பதை அறிந்திருந்தும் யானையைக் கண்ட அளவில் உயிருக்கஞ்சித் தம்மை மறந்த நிலையிலேயே அவனை நெருக்கியதால் அன்னை அதனை எவ்வாறு தவறென்று கூறுவாள்? அஞ்சா நெஞ்சங் கொண்ட தலைவன் கடிய விசையினை உடைய அம்பை யானையின் அழகிய முகத்தை நோக்கிச் செலுத்தவே, மத்தகம் அழகழியுமாறு அம்பு பட்டு உருவின புண்களாலே உமிழப்படும் குருதி முகத்தே பரவ யானை

புறமுதுகிட்டு ஓடியது. அவன் பெருவீரன் என்பதைப் புரிந்துகொள்ள அன்னைக்கு வேறு ஏதுக்கள் கூறவேண்டுமா?

தலைவி ஆற்றின் நுரையையுடைய பெருக்கிலே குதித்தபோது அலைகள் மோதலால் இடிகரையில் நின்ற வாழைபோல் அவள் கால் தளர்ந்து நடுங்க அவன் அஞ்சாதே என்று அவளை எடுத்து அவளுடைய அழகிய நலத்தை நுகர்வேன் என்றும் அவளைவிட்டு என்றும் நீங்க மாட்டேனென்றும் கூறி அவள் நுதலைத் துடைத்து நெடுநாள் இக்களவொழுக்கம் நிகழவேண்டுமென்று நினைத்துத் தோழியின் முகத்தைப்பார்த்துச் சிரித்தான். இப் புனல்தரு புணர்ச்சி நிகழ்ந்தமையை நிகழ்ந்தவாறு நோக்குங்கால் தலைவியையோ தலைவனையோ பழிசொல்ல முடியுமா? நற்குடிப் பிறந்த பெண்ணாதலால் நாணமும் அச்சமும் கொண்டு அவள் விலகமுயன்றும் அவள் நீங்கவிடாது தடுத்து விட்டானே. இதனால் தலைவி அடைந்த நிலை என்ன? மிளகு சிந்திக் கிடக்கும் கற்பாறையில் நீண்டசுனையின் மா, பலா மரங்கள் உதிர்த்த பழங்களால் உண்டான தேறல் வண்டால் திரளுகையினால் நீராகக் கருதி அத்தேறலை உண்ட மயில் ஆட இயலாது தடுமாறுதல்போல் தலைவி வருந்துவதை அன்னை அறிதல் வேண்டும். இவ்வுவமையால் பாறை அந்நிலத்து மக்கள் வாழும் ஊரென்றும் சுனை தலைவன் குடியென்றும் மாம்பழத்தாலும் பலாப்பழத்தாலும் உண்டான தேன் தந்தையாலும் தாயாலும் பெற்றெடுக்கப்பட்ட தலைவன் என்றும் வண்டு இவர்களைக் கூட்டிய நல்லூழ் என்றும், அதனை உண்டமயில் தலைவனைத் தனக்கேற்றவனாகக் கருதிடச் சேர்ந்த தலைவியென்றும் தேறலில் பிறந்த களிப்புக் களவொழுக்கத்தால் பிறந்த பேரின்பமென்றும், மயில் ஆட இயலாது போனமை தலைவி வருந்திக் குறைந்த நிலையென்றும் அன்னை புரிந்து கொள்ளமாட்டாளா?

தலைவன் அவளுக்கு ஏற்றவன் மட்டும் அல்லன், அவளினும் உயர்ந்த குடியில் பிறந்தவன். விண்ணைத் தீண்டும் மலையுச்சியில் கிளைத்த செங்காந்தள் மலர்கள் வரையரமகளிர் விளையாடுதலால் கீழேவந்து பரந்து வம்புவிரி களம்போலே அழகுபெறப் பொலிவுற்ற மலைநாட்டிற்கு உரியவன் அவன். இவ்வுவமையால் உயர்ந்த நிலத்து மணக்கும் காந்தள், வரையர

மகளிரால் கீழ் நிலத்தில் வீழ்ந்து அந்நிலத்து அழகைக் கூட்டுமென்பதால் தலைவியினும் உயர்ச்சியினையுடைய தலைவன் அவளது நல்வினை காரணமாகத் தனது பெருமை குறைந்து கிழிறங்கிவந்து அவளோடு கூடி அவளுக்கு உயர்ச்சி தந்துள்ளான் என்பதை அன்னை அறிய மாட்டாளா?

தலைவனின் சிறப்பைப் பலவாறு பேசலாம். எத்தனை முறை வேண்டுமானாலும் எடுத்துரைக்கலாம். அவன் தலைவியின்பால் பெருவிருப்புடையவன்; பெரிய வெற்றியை உடையவன்; நற்பண்புகளின் உறைவிடம். தலைவியோடு கூடும்போது அவள் நினைவு இல்லறத்தில் செல்லுமென்பதை உணர்ந்து விருந்தோம்பலைத் தலைக்கடமையாகக் கொண்டு அவர்கள் இல்லறம் நிகழ்த்துவார்களென்பதையும் தெளிவித்தான். பலரும் வந்து உண்ணும்படி அகலக்கதவு திறந்து கிடக்கின்ற வாசலையுடைய வளநகரில் வருவார்க்கெல்லாம் வரையாது வழங்கும் விழாக் கொண்டாடினால் போன்ற செல்வத்தை யுடைய இடம் அழகு பெறுமாறு நெய்மிக்க அடிசிலை உயர்ந்தோர் தமது சுற்றத்தோடே விருந்துண்டு எஞ்சிய உணவை அவள் இடுகையால் அவன் உண்டலும் உயர்ந்ததென்று சொல்லி இல்லறம் அவர்களைக் கரையேற்றும் என்பதற்கு ஒரு கற்பனைக் காட்சியையும் படைத்துக் காட்டினான். எதிர்காலம் பற்றிய அவளது அச்சத்தையும் ஐயத்தையும் போக்க அவள் செய்த செயல்களும் பேசிய சொற்களும் பல. பெரிய மலையில் மிகவுயர்ந்த இடத்தில் உறைகின்ற கடவுளை வாழ்த்தி வணங்கி அவள் மயக்கமுறுதற்குக் காரணமான வஞ்சினத்தை உண்மையால் தெளிவித்தலும் தெள்ளிய அருவி நீரைக் குடித்தலும் அவன் மேற்கொண்ட செயல்கள். வானவர் விரும்பும் அரிய முழைஞ்சுகளினிடத்தே அமைந்த பூ மிக்க சோலையில் களிறு கூட்டின் கூட்டம் அஃதென்ற உண்மையை அன்னைக்கு இன்னும் எப்படி வலியுறுத்துவது?

பல கதிர்களை உடைய ஞாயிறு மலையிலே மறையவும், மான் கூட்டம் மரத்தடியில் திரளவும், பசுவின் திரள் கன்றுகளைக் குரலெழுப்பி அழைக்கவும், அன்றில் உயர்ந்த பனையின் உள் மடலிலேயிருந்து பேட்டை அழைக்கவும், பாம்பு மணி உமிழவும், கோவலர் ஆம்பலந்தீங்குழல் இசைக்கவும், ஆம்பல் இதழ்கள் கூம்பு விடவும், அந்தணர் அந்திக்காலத்துச்

செய்யும் தொழில்களை நிகழ்த்தவும் மகளிர் விளக்கேற்றவும் கானவர் தீக்கடைக் கோலால் நெருப்புண்டாக்கவும் மேகம் பெரிய மலையிடத்தே சூழ்ந்து கறுக்கவும் காட்டிலுள்ள விலங்குகள் எல்லாம் ஒன்றற்கொன்று மாறிக் கூப்பிடவும் பறவைகள் கூடுகளிலிருந்து ஆரவாரிக்கவும் மாலை வந்தது. காலையரும்பிப் பகலெல்லாம் போதாகி மாலை மலருவது காம நோய் என்பதறிந்தவன் தலைவன் ஆயினும் தன் பொறுப் புணர்ந்து அவர்களை இல்லம் சேர்க்கவேண்டும் என்ற நல்லெண்ணம் உடையவனாய், "நும்முடைய சுற்றத்தார் நும்கையைப் பிடித்து எமக்குத்தர நாடெலாம் அறியும் திருமணத்தைப் பின்பு நிகழ்த்துவோம்; சிலகாலம் நெஞ்சு கலங்காமல் இருப்பீராக" என்று அருளுடைய நல்ல சொற்களைத் தலைவியின் வருத்தம் தீருமாறு சொல்லி ஆவைப் புணர்ந்த ஏறுபோல் அவர்களை உடன் அழைத்து வந்து மாலை வந்தவுடன் ஊர்வாசலில் பலரும் நீர் உண்ணும் துறையில் நிறுத்திவிட்டு மீண்டு போனான். இச் செயலும் அவன் தலைவிபால் கொண்ட பேரன்பையும் அவர்கள் பாதுகாப்பாக வீடு சென்று அடைய வேண்டுமென்ற அக்கறை உணர்வையும் அவளைக் கைவிட்டுவிடாமல் திருமணம் செய்துகொள்ள வேண்டும் என்ற முடிவுக்கு அவன் வந்துவிட்டமையையும் வெளிப்படுத்தி இது பற்றித் தாய் எந்தவிதமான ஐயமும் அச்சமும் கொள்வது பொருளற்ற தென்று தெளிவாக்கும்.

அவன் அவள்பால் கொண்ட காதல் அன்று முதல் தொடர்ந்து இரவுக்குறியில் வருதலைத் தனக்கு இயல்பாக வுடையவன். அவ்வாறு வரும்போதெல்லாம் ஊரின் காவலர் கடுகிக் காத்தாராயினும் நாய் குரைத்த தாயினும் அன்னை துயில் உணர்ந்தாளாயினும் நிலவு வெளிப்பட்டதாயினும் தலைவி குறியல்லதனைக் குறியாகக் கருதிச் சென்று மீண்டுமனை யிடத்தே புகுந்து விட்டாளாயினும் அதற்காக வெறுத்தலைச் செய்யாதவன் அவன்; அவளிடத்தே எக்காரணம் பற்றியும் சினம் கொள்ளாதவன்; இளமைப்பருவத்தினன்; பெருஞ்செல்வம் உடையவனாயினும் செல்வச் செருக்கால் தன்னிடமிருக்கும் நற்பண்புகளிலிருந்து விலகுபவன் அல்லன். அலர் முதலியவற்றால் அச்சத்தை உண்டாக்கும் தலைவியின் ஊரில் இரவுக்குறியில் கூடுதற்கு வருகின்ற வரவினது தன்மையை இஃது ஒழுக்கம் அன்று என்று கருதி அவன் மணம் செய்து கொண்டு

இல்லறம் நடத்தலே நல்லொழுக்கமென்று முடிவு செய்து தலைவி அழுது கலங்குவாள். அவன் வருகின்ற மலைவழி இடும்பை தருவது என்பதை எண்ணுந்தோறும் அவள் துயரம் மிகும். அதனால் என்றும் கண்ணீர் விட்டு அழகு கெட்டு வாடியிருக்கின்றாள். அவ்வழியிலே புலிகளும், யாளிகளும், கரடியும், ஆமானிலேறும், யானையும், வெவ்விய சினத்தை யுடைய உருமேறும், கொடுந்தெய்வமும், இரைதேடித்திரியும் அரவமும், சுழியிடத்தே உறையும் முதலையும், இடங்கரும், வழுக்குநிலமும், வழி முட்டாய் இருக்கும் இடங்களும், பிசாசும், பெரும்பாம்பும், தப்பமுடியாத துன்பம் தருவன வேறு பலவும் உண்டு. அச்சமூட்டும் இப்பெரிய பட்டியல் அன்னைக்கு இரக்கம் உண்டாக்கி அவர்களது மணத்திற்கு இணங்கச் செய்தல் ஒருதலை.

தலைவியும் தலைவனும் ஒருவரையொருவர் எதிர்ப்பட்டுக் காதல் வயப்பட்டமைக்குத் தலைவியைக் குறை கூறுதல் தவறென்றும் தலைவன் அவளுக்குப் பொருத்தமானவன், அவளினும் உயர்ந்த குடியைச் சார்ந்தவன் ஆதலால் தலைவியின் நல்வினையே இக்கூட்டத்திற்குக் காரணமென்றும் அது யாருடைய முயற்சியுமின்றி இயல்பாய் நடந்த நிகழ்வென்றும் தலைவன் நற்பண்பும் நல்லெண்ணமும் தலைவிபால் உண்மை அன்பும் உடையனாதலின் தலைவியின் துயர் துடைக்கவும் அவள் நோய் நீக்கவும் தலைவன் எதிர்கொள்ளும் இடும்பை பல போக்கவும் அவர்களுக்குத் திருமணம் செய்வித்தலே அறிவுடைமை யாகுமென்றும் தோழி தெரிந்தெடுத்த சொற்களாலும் உளவியல் உத்திகளாலும் நிலைநாட்டக் காணலாம். கவிதை முதலடியிலிருந்து இறுதிவரை தோழியின் ஒரே நீண்ட கூற்றாக அமைந்து வெற்றுரை ஏதுமின்றி அன்னையின் உள்ளத்தில் இரக்கத்தையும் அன்பையும் அச்சத்தையும் களிப்பையும் உண்டாக்கி, அவளது ஒப்புதல் பெற இடையறாத் தாக்குதல் நிகழ்த்துதலில் வெற்றி பெறுகிறது.

துணை நூல்கள்

களவியல் என்ற இறையனாரகப்பொருள், கழக வெளியீடு, 1953.

பத்துப்பாட்டு மூலமும் நச்சினார்க்கினியர் உரையும், பதி. உ.வே.சா., தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், 1986.

9. முல்லைப்பாட்டு: முல்லையா? நெய்தலா?

ஓர் இலக்கியத்தின் வகை இன்னதென்று தெளிவாக அடையாளம் காட்டப்பெறல் வேண்டும் என்பது இலக்கிய வகைத் திறனாய்வாளர்களாகிய (Genre Critics) சிகாகோக் குழுவினரின் கோட்பாடாகும். அது தன்னுணர்ச்சிப்பாவா, காவியமா, நாடகமா, நாவலா என்று தெரிந்தால் மட்டும் போதாது. தன்னுணர்ச்சிப்பாவானால் எத்தகைய தன்னுணர்ச்சிப் பாவென்றும் அதன் தனித்தன்மை என்னவென்றும் விளக்க வேண்டும். பத்துப்பாட்டு நூல்களுள் ஒன்றான முல்லைப்பாட்டு இத்தகைய ஆராய்ச்சிக்கு உட்படுத்தப்பெறும்போது அதன் சிறப்புகள் சிலவற்றை நாம் அறிய முடிகிறது. நப்பூதனார் பாடிய 103 வரிகளுடைய இந்நீண்ட ஆசிரியப்பாவில் தலைமை இடம்பெறுவது முல்லை ஒழுக்கந்தானா என்ற கேள்விக்கு நச்சினார்க்கினியர், மறைமலை அடிகள், தெ.பொ. மீனாட்சி சுந்தரனார் ஆகியோர் விடைகாண முயலும்போது அதன் வகையும் தன்மையும் புலனாகின்றன.

நச்சினார்க்கினியர் இப்பாடலுக்கு உரைசொல்லும் போது, முல்லை சான்ற கற்புப் பொருந்தியதனால் இது முல்லையென்று பெயர் பெற்றதென்றும் இல்லறம் நிகழ்த்துதற்குப் பிரிந்து வருமளவும் ஆற்றியிருவென்று கணவன் கூறிய சொல்லைப் பிழையாமல் ஆற்றியிருந்து இல்லறம் நிகழ்த்திய இயற்கை முல்லையாகுமென்று கருதி இருத்தல் எனும் பொருள் தர இச்செய்யுட்கு நப்பூதனார் பெயர் இட்டமையால் கணவன் வருமளவும் ஆற்றியிருந்தாளென்று பொருள் கூறுவதே முறையென்றும் கூறுவார். முல்லையொழுக்கமாகிய இருத்தலே பாடல் ஓங்கி நிற்கிறதென்று நிலைநாட்ட முயலும் அவர் பாடலின் சொற்களையெல்லாம் பலவாறு பிரித்தும் கூட்டியும் பொருள் சொல்லுவார். "தலைமகன் போர் செய்தற்குப் பிரியக் கருதியதனைக் குறிப்பால் உணர்ந்து ஆற்றாதவளாகிய தலைவியது வாட்டத்தைக் கண்டு அவன் வற்புறுத்திச் செல்லவும் அவள் உடம்படாததை அறிந்த பெருமுது பெண்டிர் 'அவன் வினை முடித்து வருவது திண்ணம்; நீ வருத்தம் நீங்குக'

என்று கூற, அதுகேட்டு அவள் பின் உளதாம் இல்வாழ்க்கைப் பயனை நினைந்து ஆற்றியிருந்த பொழுது, தலைவன் அக்காலத்தே போர் முடித்து வந்ததனைக் கண்டு தோழி முதலியோர் தம்முள் கூறினர்" என்பது அவர் கூறும் பொருள். இவ்வாறு பொருள் கூறாமல், "தலைவியது இரக்க மிகுதி கண்டு பெருமுது பெண்டிர் விரிச்சி கேட்டுவந்து தலைவர் வருவார், நின் எவ்வம் களையென்று பல்காலும் ஆற்றுவிக்கவும் ஆற்றாளாய்த் துயர் உழந்து புலம்பொடு தேற்றியும் திருத்தியும் மையல் கொண்டும் உயிர்த்தும் நடுங்கி நெகிழ்ந்து கிடந்தோள்" என்று பொருள் கூறினால் நெய்தற்குரிய இரங்கற் பொருளே பெறப்படுமேயன்றி முல்லைக்குரிய இருத்தல் பொருள் பெறப்படாமையை உணரவேண்டும் என்பார். இதுமட்டுமன்றி, தலைவன் காலம் குறித்தல்லது பிரியான் என்பதும், அவன் குறித்த காலம் கடந்தால் தலைவிக்கு வருத்தம் மிகுமென்பதும், அது பாலையாம் என்பதும் அவ்வாற்றாமைக்கு இரங்கல் நிகழ்ந்தால் அது நெய்தல் ஆமென்பதும் நூல் கருத்தாதலை அறிய வேண்டுமென்றும் வலியுறுத்துவார்.

அவர் கூறும் பொருளைப் பெறப் பாடலின் வரிகளைக் கீழ்க்கண்டவாறு சிதைப்பார்:

பெருமுது பெண்டிர் (11), நல்லோர் (18), போகித் (9), தூஉய்த் தொழுது (10), விரிச்சி நிற்ப (11), அவர் கேட்ட நன்னர் (17), வாய்ப்புள் (18), ஆய்மகள் (13), கையளாகிக் (14), கன்றின் (12), அலமரனோக்கித் (13), தாயர் இன்னே வருகுவரென் போளுடைய (16), நன்மொழியாக யாங்கள் கேட்டமை, அதன் கருத்தால் (17), தலைவர் வருதல் வாய்வது (20); நல்ல காரியம் (18); மாயோய் (21) நீமுன் (20) பருவரல் எவ்வம் களையென்று கூற (21) அதுகேட்டு நீடு முனைந்து (82) என்க:

தொல்காப்பியர் கருத்திற்கேற்ப நப்பூதனார் செய்யுள் செய்தாரென்றும் இவ்வாறன்றி ஏனையோர் கூறும் பொருள்கள் இலக்கணத்தோடு பொருந்தாவென்றும் கூறித் தமது உரையை முடிப்பார் நச்சினார்க்கினியர்.

நச்சினார்க்கினியர் உரையை மறுத்துச் செய்யுளின் சொற்களை உள்ள முறையில் கொண்டு வேறொரு வண்ணம் உரை வரைகிறார் மறைமலையடிகள். பெருமுது பெண்டிர் தாம்

கேட்டு வந்த நற்சொல் கூறித் தலைமகளை ஆற்றுவிக்குமிடத்துத் தலைமகன் சென்றபொழுது நிகழ்ந்த நன்னிமித்தத்தினையும் உடன் எடுத்துக்காட்டி வற்புறுத்துகின்றார். இதனை அறியாத நச்சினார்க்கினியர் 18-ஆவது அடியிலுள்ள 'நல்லோர்' என்பதனை 7-ஆவது அடியிலுள்ள 'போகி' என்னும் வினையொடு கூட்டிப் பொருள் கூறுவதனால் பெருமுது பெண்டிர் விரிச்சி கேட்ட பொருள் அவரால் உரையின்றி விடப்படுகிறது. தலைமகன் குறித்துப்போன கார்ப்பருவ வரவினைக்கண்டு ஆற்றாளான தலைமகளை ஆற்றுவித்தற் பொருட்டுப் பெருமுது பெண்டிரும் விரிச்சி கேட்டுவந்து ஆற்றுவிக்கின்றார் என்பது நப்பூதனார் கருத்தென்பதையும் படையெடுத்துச் செல்லும் படைத்தலைவர் மட்டுமே விரிச்சி கேட்டற்கு உரியோர், ஏனையோர் உரியர் அல்லர் என்பது தொல்காப்பியர் கருத்தன்று என்பதையும் நச்சினார்க்கினியர் உணர்கின்றாரிலர். படைத் தலைவர் கேட்ட நன்னிமித்தம் ஒன்றே நச்சினார்க்கினியரால் வலிந்து கொள்ளப்படுகிறது.

முல்லையென்பது காதலனைப் பிரிந்து காதலி அவன் வருமளவும் ஆற்றியிருக்கும் ஒழுக்கமாகும். தலைவி ஆற்றாமல் வருந்தினாள் என்றால் அது நெய்தல் ஒழுக்கமாகும். ஆசிரியர் இதற்கு முல்லைப்பாட்டு என்று பெயரிட்டமையால் அவ்வொழுக்கம் மட்டுமே கூறப்படவேண்டும் என்று கொண்டு நேராகப் பொருள் கூறாது "பொற் சரிகை பின்னிய நற்பட்டாடையினைத் துண்டு துண்டாகக் கிழித்துச் சேர்த்துத் தைத்து அவம்படுவார் போலச் செய்யுட் சொற்றொடர்களை ஒருமுறையுமின்றித் துணித்துத் துணித்துத் தாம் வேண்டியவாறு சேர்த்துப் பின்னி உரை வரைகின்றார்" என்று நச்சினார்க்கினியர் மீது மறைமலை அடிகள் குற்றம் சாட்டுவார்.

அடிகளார் முல்லைப்பாட்டில் வருவது முல்லை ஒழுக்கமே என்பதை நிறுவ அதனை நெய்தல் ஒழுக்கத்தினின்று வேறுபடுத்தி விளக்கம் தருவார். ஆற்றுவிப்பார் யாருமில்லாமல் தனியளாய் இருந்து கடலை நோக்கியும் கானலை நோக்கியும் தலைவி இரங்குதலும் பிறர் இருக்கின்ற வழி அவரோடு இரங்கிக் கூறுதலும் நெய்தல் ஒழுக்கம் எனப்படும். ஆற்றுவிப்பார் இருக்கின்ற வழியெல்லாம் நிகழும் ஆற்றாமை நெய்தல்

ஆவதில்லை. முல்லைப்பாட்டில் பெருமுது பெண்டிர் தலைவியை ஆற்றுவது கூறப்படுகின்றது. இரங்கலாகவே நின்றுவிடும்போதுதான் நெய்தல் என்று சொல்ல வேண்டுமேயன்றி, இரங்குகின்றவளைப் பிறர் ஆற்றுவித்தலும் தனக்குத்தானே நினைந்து ஆற்றுதலும் இருக்கும் நிலையில் முல்லையாகுமேயல்லாமல் நெய்தல் ஆகாது. மேலும் முல்லைப் பாட்டில் எங்கோ ஓரிரு இடங்களில் இரங்கல் என்று எண்ணுமாறு ஒரு கருத்து அமைவது இழுக்கு ஆகாது. பாட்டு முழுவதும் தொடர்ந்து முல்லையொழுக்கமே தலைமை பெற்றிருப்பது போதுமானதாம். வடவரும் நாடகங்களில் ஏனைய சுவைகள் இடையிடையே உறுப்பாய் வரினும் மேலோங்கி நிற்கும் சுவை பற்றியே இந்நூல் இச்சுவையினது என்பர் என்பதையும் அடிகளார் தெரிவிக்கிறார்.

முல்லைப்பாட்டு முற்றும் முல்லைத் திணையைச் சார்ந்தது என்று நிறுவ முனைந்து பாட்டின் சொற்களை முன்னும் பின்னும் கொண்டு சென்று பொருள் கூறும் நச்சினார்க்கினியர் செய்யும் தவறுகளையெல்லாம் பட்டியலிடு கிறார் அடிகள். 'எதிர்செல் வெண்மழை பொழியும் திங்கள்' என்பதற்கு "இனிமேல் பெய்தற்காகச் செல்லும் வெண்புயல் மழையைப் பொழிதற்குரிய கார்காலம் தொடங்கும் ஆவணித் திங்கள்" என்று பொருள் கூறாமல் முன்பனிக் காலம் என்று பொருத்தமற்ற பொருள் தருகிறார். 'பசலைக் கன்று' எனும் தொடர் 'மிக இளைய கன்று' என்று பொருள்படும். புதிது ஈன்ற கன்று ஆதலான் இவ்வாறு கூறுகிறார். 'பசலை' பசுமை என்னும் பண்பின் அடியிற் பிறந்து குழவித் தன்மையை உணர்த்தும். ஆனால் நச்சினார்க்கினியர் இதனை 'வருத்தத்தை உடைய கன்று' என்று பொருள் கொள்கிறார். இது கூறியது கூறல் என்னும் குற்றத்தின் பாற்படும்.

> **குறுந்தொடி முன்கைக் கூந்தல் அஞ்சிறு புறத்து**
> **இரவுபகல் செய்யும் திண்பிடி ஒள்வாள்**
> **விரவுவரிக் கச்சில் பூண்ட மங்கையர்**
> **நெய்யுமிழ் சுரையர் நெடுந்திரிக் கொளீஇக்**
> **கையமை விளக்க நந்து தொறு மாட்ட**
> **. . . . .** *(45-49)*

என்னும் வரிகளுக்கு "மங்கையர், நெய்யைக் காலுகின்ற திரிக்குழாயையுடைய சிற்றாட்கள் நெடிய திரியைக் கொளுத்தி ஒழுங்காயமைந்த விளக்குகள் அவியுந்தோறும் தம்கையில் பந்தத்தைக் கொளுத்த" என்று நச்சினார்க்கினியர் பொருள் கூறிச் செல்வார். ஆனால் அடிகள் "விளக்கேற்றும் மங்கையர் விளக்குகள் கெடுந்தோறும் திரிக்குழாயினால் திரியைக் கொளுத்தி அவற்றை எரியச் செய்தனர். இவ்வாறின்றி மங்கையர் கையிலுள்ள விளக்கினைத் திரிக்குழாயையுடைய சிற்றாட்கள் கொளுத்த என்று உரைப்பின் 'மங்கையர்' என்னும் சொல் தழுவும் வினையின்றி நின்றுவற்றுமாகலின் அப்பொருள் பொருந்தாது" என்று விளக்குவார்.

முல்லைப்பாட்டின் தன்மையைப்பற்றிய தெ.பொ.மீயின் ஆய்வும் சிறப்பானது. பழையவர் உரைக்கு அடிகளார் எழுப்பியுள்ள மறுப்புகள் பலவற்றை அவர் ஏற்றுக்கொள்கிறார். நச்சினார்க்கினியர் கூறும் உரை பாடலின் சொற்களை ஒருமுறையுமின்றிப் பிரித்துக் கூட்டிப் பொருள் உரைக்கும் ஏலாவுரையென்பதும், இதனை நியாயப்படுத்தத் தொல்காப்பியர் கூறும் 'மாட்டு' என்ற கோட்பாட்டைச் சுட்டுவது பொருந்தாது என்பதும் வேனில் காலத்துப் போருக்குச் சென்ற தலைவன் திரும்ப வேண்டிய கார்காலத் தொடக்கத்திலே பிரிவாற்றியிருந்த தலைவியின் முல்லையொழுக்கம் பாட்டின் பொருளாகிறது என்பதும் பெருமுது பெண்டிர் விரிச்சி கேட்டதைப் பேசாது படைத் தலைவர் கேட்ட நன்னிமித்தத்தை மட்டும் நச்சினார்க்கினியர் வற்புறுத்துவது தவறென்பதும் தெ.பொ.மீ. யின் ஆதரவைப் பெறும் கருத்துகள்.

ஆனால் அடிகளாரின் விளக்கத்திலும் இரங்கலே ஓங்கி நிற்கிறதென்றும் நச்சினார்க்கினியர் உரையில் அவர் காணும் குறை அவர் உரைக்கும் பொருந்துமென்றும் தெ.பொ.மீ. குற்றம் சாட்டுவார். முல்லைக்கும் நெய்தலுக்கும் அடிகளார் காட்டும் வேறுபாட்டையும் தெ.பொ.மீ. குறையுடையதென்பார்.

> **வெளிப்படையாகவோ மறைமுகமாகவோ தலைவனும் தலைவியும் மீண்டும் கூடுவர் என்பதற்கான குறிப்பு இருக்குமாயின் அது முல்லை; அத்தகைய குறிப்பேதுமின்றிப்**

> பிரிவுணர்வே மேலோங்கி நின்று அஃதே தலையாய உணர்வாய் இருப்பின் அக்கவிதை பாலையாகும்

என்பது தெ.பொ.மீ.யின் விளக்கம். முல்லைப்பாட்டில் ஓரிரு இடங்களில் காணப்படும் இரங்கல் குறிப்புகள் கவிதையின் முல்லையொழுக்கத்திற்குச் சற்றும் ஊறு செய்வன அல்ல என்ற தம் வாதத்திற்கு அரண் செய்ய, ரசத்திற்கும் 'பாவ'ங்களுக்கும் உள்ள வேறுபாட்டை உணரவேண்டும் என்பார்.

> ஒரு இனிப்புப் பண்டத்தில் சிறிது உப்பு கலக்கலாம்; கார உணவிலே ஒரு கரண்டி சர்க்கரை கலக்கலாம்; ...... ஒரு கவிதையில் மேலோங்கி நிற்கும் ரசத்தைப் பாதிக்காதவாறு, அதன் தன்மையைக் குலைக்காத வாறு பலவுணர்வுகள் இடம் பெறலாம்.

ஒரு நீண்ட வாக்கியமாக அமைந்த முல்லைப் பாட்டை மூன்று பயனிலைகள் கொண்ட மூன்று வாக்கியங்களாகப் பிரித்துப் பொருள் தருவார் தெ.பொ.மீ.

1. 'நனந்தலை உலகம்' முதற் கொண்டு 'காட்டவும் காட்டவும் காணாள்' என்ற பகுதி வரை 1-22
2. 'கலுழ் சிறந்து பூப்போல் உண்கண் புலம்புமுத்துறைப்ப' எனும் பகுதி முதல் 'இன்துயில் வதியுநற் காணாள்' எனும் பகுதிவரை 23-80
3. எஞ்சிய பகுதி (80-103). இப்பகுதியின் எழுவாயான புரவிகள் இறுதி வரியிலும் (103) பயனிலையான 'ஆலின' 89-ஆம் வரியிலும் வருகின்றன.

இம்மூன்று பகுதிகளின் இணைப்புப்பாலமாகவும் கவிதையின் தலைமைப் பாத்திரமாகவும் தலைவியே விளங்குகிறாள். முல்லையின் சிறப்பையும் குறிப்புப் பொருளையும் பயன்படுத்திக் கொள்ளும் கவிதை அதனைத் தலைப்பிலும் கொண்டு விளங்குகிறது. தலைப்பே 'நறுவீ முல்லை' என்ற தொடரிலிருந்து பெறப்பட்டுள்ளது என்றும் கொள்ளலாம்.

> முல்லை இந்தியத் துணைக் கண்டம் முழுவதும் ஒரு தனிச் சிறப்புடைய படிமமாக வளர்ந்துள்ளது. அதன் வெண்மை நிறம் தூய்மையும் குற்றமற்ற

தன்மையும் உடையதாகும்; அதன் அடக்கமான ஒளியும் மணமும் இன்பம் தருவதாகும்; சூழவரும் இருளில் அது நம்பிக்கை ரேகையாக நிற்கிறது; அதன் நடுங்கும் இளமை இரக்கவுணர்வைத் தூண்டுகிறது; அதன் ஒளி வரவேற்பு நல்கும் புன்னகையாகப் பரவுகிறது; இம்முல்லைப் பாட்டில், இவ்வெள்ளை மொட்டு மணம் வீசும் மலராக மலர்ந்து, இனிய தேன் பெற்று யாழிசை யெழுப்பும் தேனீக்களின் இசை காதிற்கும் மலரின் மணம் நாசிக்கும் அதன் மென்மை மெய்க்கும் வெண்ணிறம் கண்ணிற்கும் மலரின் தேன் நாக்கிற்கும் பெரு விருந்து அளிக்கும்.

தெ.பொ.மீ.க்கு முந்தைய உரையாசிரியர்கள் இருவரும் முல்லை குறிப்பது கற்பேயென்றும் 'கற்பெனப்படுவது சொல் திறம்பாமை' என்றும் கொண்டு கணவனுக்கு அடங்கிய மனைவியாகவும் பொறுமை உடையவளாகவும் தலைவி காட்டப்பட வேண்டும் என்பதைத் தலைநோக்காகக் கொண்டு பொருள் உரைப்பர். ஆனால் இருவர் உரைகளிலும் யாராலும் ஆற்ற முடியாதவளாகிய தலைவியின் அழுகுரலையே இறுதிவரை கேட்கிறோம். இக்கவிதை தரும் ஆன்மிகப் பொருள் அவர்கள் கவனத்திற்கு வரவில்லையென்று வருந்துவார் தெ.பொ.மீ.

மேலெழுந்தவாரியாகப் பார்க்கும்போது வெறும் உடலின்பத்தைக் கூறும் காதல் கவிதையாகத் தோற்றமளிக்கும் முல்லைப்பாட்டு படிப்படியான ஆன்மிக வளர்ச்சியை இறை அனுபவம் வரையிலும் கொண்டு செல்கிறது. தலைவியின் மன வளர்ச்சி ஐம்புல இன்ப நாட்டத்தோடு தொடங்குகிறது. கடமைக்கு எதிரான இன்பவுணர்வுகள் அவளை ஆட்டிப் படைக்கின்றன; அவள் மெய் தளர்கின்றது; கண்ணீர் விட்டு அரற்றுகிறாள்; நீடு நினைந்து புலம்புகிறாள். ஆனால் மெதுவாகக் கடமை உணர்வு தலைதூக்குகிறது; தன்முனைப்பு ஒழிகின்றது; கடமைக்கும் உடல் இன்பத் தூண்டலுக்கும் நடந்த போர் ஓய்கின்றது; முற்றுமாகக் கடமைக்குத் தன்னை அர்ப்பணித்துக் கொள்ள முடிவுசெய்து அமைதி பெறுகின்றாள் தலைவி; உள்மனத்தின் குரலைக் கேட்கிறாள்; துணையைத்

தேடிவரும் நாயகனின் வருகையை உணர்கிறாள்; வீட்டை நெருங்கி விட்ட தலைவனது தேரின் புரவிகள் எழுப்பும் ஒலி புறத்திலிருந்து அவள் காதுகளில் விழுகின்றது. தலைவி பெறும் அமைதியும் இன்பமும் ஆன்மிக வளர்ச்சியின் உச்சத்தையும் இறையனுபவத்தையும் சுட்டுகின்றன என்பார் தெ.பொ.மீ. இது கவிதையைக் குறுகிய அளவில் அடக்கிவிடாமல் மனித இனத்தின் ஆன்மிக நாட்ட வெற்றியைக் காட்டும் விரிந்த அளவிற்கு எடுத்துச் செல்கிறது.

'அரசிருந்து பனிக்கும் முரசு முழங்கு பாசறை' பற்றிய நப்பூதனாரின் நீண்ட வருணனை கவிதையின் பொருளுக்கு ஊறு செய்வதாக மறைமலை அடிகள் நினைப்பார். வேதனையால் உடல் நடுங்கும் மன்னன் மாற்றரசனேயென்று அவரும் நச்சினார்க்கினியர் போன்றே பொருள் உரைப்பர். முல்லைக்கு உரிய புறத்திணை வஞ்சியென்றும் இரண்டுக்கும் இடமும்பொழுதும் காடும் காரும் ஆகுமென்றும் இவை அகமாகவும் புறமாகவும் அமைந்து தலைவி, தலைவன் பெறும் ஆன்மிக அனுபவத்தைப் படம்பிடித்துக் காட்டுகின்றன வென்றும் தெ.பொ.மீ. விளக்குவார். தலைவனின் பாசறையில் சிறைப்பட்டிருந்த மாற்றானின் துன்பத்தையோ, போர்க்களத்தில் வேறிடத்திருந்த வேற்று மன்னனின் துயரத்தையோ இவ்வரி மட்டும் பேசுகிறதென்று கொள்வது சரியான பொருளாகாது. தலைவன் வெற்றி பெற்றிருந்தாலும் வெற்றி பெறப்போவது உறுதியாக இருந்தாலும் அவனது படையிலும் மாற்றான் படையிலும் ஏற்பட்ட அழிவை எண்ணி அவன் வேதனை உறுவதாகவே பாடல் கூறுகிறதென்பார் தெ.பொ.மீ. போரின் அவலம் அவனை வாட்டுகிறது. வீட்டில் தலைவி நீடுநினைந்து நடுங்கி இருக்க, தலைவன் நெடிது நினைந்து பாசறையில் துயருற்றிருக்கிறான். தலைவியின் மன வளர்ச்சி காட்டப்படுவது போல் தலைவனின் மனவளர்ச்சியும் சுட்டப்படுகிறது. அவன் அவள்பால் கொண்டிருந்த காதல் உலகத்து உயிர்கள் யாவற்றிடத்தும் கொள்ளும் பேரன்பாகவும் அருளாகவும் விரிவடைகிறது. இது போரை வெறுத்த அசோகனையும் உயிர்களின் துன்பம் கண்டு இரங்கிய புத்தனையும் எல்லா மனிதர்களிடமும் அன்புகாட்டிய கிறிஸ்துவையும், அறவெற்றி கண்ட மகாவீரரையும் போர்க்களத்தே கடமையுணர்வைத்

தூண்டிய கண்ணனையும் நம் நினைவிற்குக் கொண்டு வருமென்று தெ.பொ.மீ. விதந்து கூறுவார். கலிங்கப்போரால் மனம் வெதும்பிய அசோகன் காலத்துப் பண்பாட்டுச் சூழலில் எழுந்த உயர்ந்த கவிதையாக முல்லைப் பாட்டைக் கொள்வது தவறாகாதென்பார். அதன் சொற்கள், தொடர்கள் ஆகியவற்றின் ஓசை, பொருள் நயங்களையெல்லாம் விளக்கி அது நப்பூதனார் மனித குலத்திற்களித்த பெருஞ்செய்தியைத் தரும் ஒரு மந்திரமாக உயர்கிறது என்பது அவரது முடிவு.

முல்லைப் பாட்டின் மூன்று உரைகளிலும் ஏற்றுக் கொள்ளக் கூடியவையும் தள்ளக் கூடியவையுமான கருத்துக்கள் இருப்பினும் அவை மூன்றும் சிகாகோ திறனாய்வாளர்களின் அணுகுமுறைக்குப் பெரும் சான்றுகளாகின்றன என்பதில் ஐயமில்லை.

துணை நூல்கள்

பத்துப்பாட்டு, *நச்சினார்க்கினியர் உரையுடன், உ.வே.சா. பதிப்பு, தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர், 1986.*

Chellaiya, J.V. **Pattuppāṭṭu** (Ten Tamil Idylls), Kaḻakam, Madras, 1962.

Meenakshisundaran, T.P. **Mullaipāṭṭu**, Maturaip Palkalaikaḻakam, Maturai, 1965.

Ramanujan, A.K. **Poems of Love and War**, OUP, 1985.

10. குமாரசம்பவத்தில் பரிபாடலின் தாக்கம்

முருகனைப்பற்றிய கதைகளும் அவனது பிறப்பு வரலாறும் பழையவையே எனினும் அவை பொதுமக்களிடையே நாட்கள் செல்லச்செல்லத் தான் பரவியிருக்க வேண்டும் என்பது தெ.பொ.மீ. யின் கருத்து. அவ்வாறு பரவிய நிலையில் தான் பரிபாடலும் திருமுருகாற்றுப்படையும் அவை பற்றிப் பேசி யிருக்கவேண்டும். எனவே இந்நூல்கள் இரண்டும் சங்க காலத்தின் பிற்பகுதியில் தோன்றியிருக்கலாம். 'சேயோன் மேய மைவரை உலகம்' என்று தொல்காப்பியர் குறிப்பிடும் சேயோன் முருகனாகவும் தாய்க்கடவுளின் பிள்ளையாகவும் அத் தாய்க்கடவுள் சிவனின் மனைவியாகவும் முருகன் சிவனின் பிள்ளையாகவும் பிற குழந்தைத் தெய்வங்களின் வேற்றுப் பெயராகவும் வளர்ந்த வளர்ச்சி நிலைகள் பல. வடமொழிப் புராணக்கதைகள் சங்க காலத்தில் அருகியும் அதன்பின் காலம் செல்லச்செல்லப் பெருகியும் வந்திருக்கின்றன வென்றும் இது ஆரியத்தாக்கத்தின் விளைவென்றும் கூறுவார் கருத்தை மறுத்துத் தெ.பொ.மீ. கூறுவது மனங்கொளத்தக்கது.

> திராவிட மொழி பேசுவோரும் ஆரியமொழி பேசுவோரும் வேத காலத்திலிருந்தே ஒருவரோடு ஒருவர் கலந்து வந்ததால் இருவர் பண்பாடும் ஒரு பண்பாடாகவே வளரத் தொடங்கின. இந்தியா பரந்த ஒரு நாடு. அங்கே பலபல இடத்தில் உள்ளவரும் தங்களுடைய பழைய கதைகளுக்கு ஏற்பப் புதிதாகத் தாங்கள் கேட்ட கதைகளையும் மாற்றிக்கொள்வதை நாம் எதிர்பார்க்க வேண்டும். இந்தப் பரிமாற்றத்தைத் திராவிட ஆக்கம் என்றோ, தமிழ் ஆக்கம் என்றோ, ஆரிய ஆக்கம் என்றோ கூறுவது உண்மையாகாது; இந்திய ஆக்கம் என்று கூறினால் பொருத்தமாகலாம். இந்த இந்திய ஆக்கம் இடத்திற்கு இடம் மாறுபடு தலின், ஒரே வகையாக இருக்கும் என்பதற்கில்லை. தமிழில் வரும் இராமாயணம் ஒருவகை. இந்த

வேற்றுமையைக் குறிப்பதற்கு இந்திய ஆக்கத்தைத் தமிழ் ஆக்கம், வங்க ஆக்கம் என வேண்டுமானால் கூறலாம் (பத்துப்பாட்டு ஆய்வு 33-4).

குமாரசம்பவத்தையும் சங்க இலக்கியங்களையும் ஆழமாகக் கற்பார் காளிதாசனின் காவியத்தில் சான்றோர் செய்யுட்களின் தாக்கத்தைக் காணலாம். திருமுருகாற்றுப் படையும் பரிபாடலும் அவனுக்கு முன்மாதிரிகளாக இருந்திருக்க வேண்டும் என்பதற்கான சான்றுகள் பலவற்றை அடுக்க முடியும்.

காளிதாசன் குமாரக் கடவுளிடம் கொண்டிருந்த அன்பு வடமொழி இலக்கிய மரபில் அவனுக்கு முன் காணப்படாத ஒன்றாகும். அவன், தான் மிக விரும்பிய குமாரக் கடவுளைப் பற்றி ஒரு காப்பியம் எழுதியதோடல்லாமல் தனது மற்றைய நூல்கள் எல்லாவற்றிலும் பலவிடங்களில் போற்றிப் பரவுவது, முருகனை அழகு, இளமை, வீரம் ஆகியவற்றின் தொல் படிவமாகவே படைத்துப் பலபடப் பாராட்டும் சங்கப் பாடல்களை நமக்கு நினைவூட்டும். அகநானூறு,

சினம் மிகு முருகன் (59:11)

பல்பொறி மஞ்ஞை வெல்கொடி யுயரிய
ஓடியா விழவின் நெடியோன் (149:15-6)

செருமிகு சேஎய் (166:20)

என்றும், பொருநராற்றுப்படை,

முருகற் சீற்றத்து உருகெழு குரிசில் (131)

என்றும், புறநானூறு,

மணிமயி லுயரிய மாறா வென்றிப்
பிணிமுக வூர்தி யொண்செய்யோனு மென (56:7-8)

என்றும் முருகன் புகழ்பேசும்.

மேகதூதம் ஒரே பாடலில் குமாரனின் பிறப்பு, பெருமை, வீரம் பற்றியெல்லாம் சுருங்கச் சொல்லும்:

ஸ்காந்தன் அம்மலையைத் தன் நிலைத்த இருப்பிடமாக
ஆக்கிக் கொண்டிருக்கிறான்; நீ உன்னை ஒரு
மலர்மேகமாக மாற்றிக் கொண்டு கங்கையின்
புனித நீரில் நனைந்த பூ மழையை அவன்மீது
பெய்வாயாக. ஏனெனில் அவன் பிறைசூடியாகிய
சிவபெருமான் இந்திரனைச் சார்ந்தவரைக்
காப்பதற்காகத் தீக்கடவுளின் வாயில் இட்ட,
கதிரவனையும் விஞ்சும் ஒளியும் ஆற்றலும் கொண்டு
உருவானவன் (மேகதூதம் 45)

சங்க இலக்கியங்களில் பண்டைத் தமிழ் மன்னர்கள் முருகனோடு ஒப்பிடப்படுதல் போல், ரகுவின் மரபில் வந்த அரசர்கள் யாவரும் காளிதாசனால் குமாரக் கடவுளெனப் போற்றப் பெறுவர்.

பார்வதியும் ஏற்றைக் கொடியில் கொண்ட
சங்கரனும் நாணல் காட்டில் பிறந்த குமாரனை
அடைந்தபோது மகிழ்ந்ததைப்
போல் அரசனும் மகத நாட்டரசியும் இளவரசனைப்
பெற்றபோது மகிழ்ந்தார்கள் (3:23)

துணிவிலும் வீரத்திலும் குமாரனை யொத்த
ரகு ஓர் அம்பை எய்தான். (3:55)

அவ்வரசி குமாரனை நிகர்த்த
அஜன் எனும் மகனைப் பெற்றாளென்று
சொல்வார்கள். (5.36)

விலையுயர்ந்த கற்கள் பதித்த அரியாசனத்தில்
அமர்ந்திருந்த அவன் அழகில் மயில் ஊர்தியில்
செல்லும் குகனைப் போன்றிருந்தான். (6:4)

அரசனின் ஆற்றல் கிரௌஞ்ச மலையைப்
பிளந்த குமாரனின் ஆற்றலுக்கு இணையனாது (9:12)

ராகவன் . . . . . அரனின் மைந்தனை ஒத்திருந்தான் (11.83).

இயல்பாகவே அன்புள்ளம் கொண்டிருந்த
ராமன், தனது அன்னையார் யாவர்க்கும் ஒத்த
மதிப்பளித்தான். இது தேவசேனாபதி தனது

ஆறு வாய்களிலும் முலைப் பாலளித்த கிருத்திகைப் பெண்டிர் எல்லோரிடத்தும் ஒத்த அன்பு கொண்டிருந்ததைப் போன்றது (14:22).

குமாரசம்பவம் உண்மையில் எத்தனைச் சருக்கங்களைக் கொண்டது, அதன் தலைப்பு எவ்வகையில் பொருத்தமானது, ஒன்பது முதல் பதினேழு வரையிலான சருக்கங்களை எழுதியது காளிதாசன்தானா என்பன போன்ற கேள்விகளுக்கு வடநூலார் விடைகள் காணாது தவிப்பதற்கு அவர்கள் தமிழில் உள்ள முன்மாதிரிகளை அறியாமல் போனது ஒரு காரணமாகும். புனேயிலுள்ள பண்டார்க்கர் நிறுவனத்தில் கிடைக்கும் ஒரு சில மூலப்பிரதிகளே பதினேழு சருக்கங்கள் கொண்டவையென்றும் பல உரைகள் ஏழு அல்லது எட்டுச் சருக்கங்களோடு முற்றுப் பெறுகின்றன என்றும் கூறுவர். அருணகிரிநாதர், நாராயணர் போன்ற உரையாசிரியர்கள் எட்டாவது சருக்கத்தோடு காவியம் முடிந்துவிடுவதாகவே எண்ணுவர்; வடமொழி அணியிலக்கணம் பற்றிப் பேசுவார் பின்னுள்ள ஒன்பது சருக்கங்களிலிருந்து ஒரு சான்றையும் தரவில்லை. காளிதாசன் எழுதியவை எட்டே என்று வாதிடுவோர் பல கேள்விகளுக்கு விடையளிக்க இயலவில்லை. ஒரு மகா காவியத்திற்கு எட்டுச் சருக்கங்கள் போதாவென்பதை ரகு வம்சம், சிசுபால வதம், நைஷதம், கிராதார்ஜுனியம், ஹரவிஜயம் ஆகியவை முறையே 19,20,22,18,50 சருக்கங்களைக் கொண்டிருப்பதிலிருந்து அறியலாம். குமார சம்பவம் கூற முனையும் கதை சிவ பார்வதி திருமணம் முடிந்த பின் அவர்கள் கழிக்கும் இன்ப நாட்களைப் பற்றிப் பேசும் எட்டாவது சருக்கத்தோடு முடியவில்லை. குமாரனுடைய பிறப்போ, தாரக வதமோ நடைபெற்றிருக்கக் காணோம். ஒன்பது, பத்தாம் சருக்கங்கள் தான் காப்பியத் தலைவனின் வியத்தகு பிறப்புப் பற்றிப் பேசுகின்றன. பின்னைய ஒன்பது சருக்கங்களைக் காளிதாசன் எழுதியிருக்க முடியாது என்பதற்குக் கூறப்படும் ஒரே காரணம் அவற்றின் கவிதை காளிதாசனின் பெருமைக் குரியதாகத் தோன்றவில்லை என்பதே. சிவ பார்வதியின் களியாட்டம் பேசும் எட்டாவது சருக்கமுங்கூட அவன் ஆக்கியது இல்லையென்று கூறும் திறனாய்வாளர்களும் இருக்கின்றார்கள். ஆனால், வடமொழி இலக்கியங்களை நன்கு

பயின்ற இந்திய அறிஞரான கார்மார்க்கர் கிடைக்கும் சான்றுகளை எல்லாம் ஆராய்ந்து கூறும் முடிவு நோக்கற்பாலது.

> ஒன்று முதல் எட்டு வரையிலான சருக்கங்களை எழுதியவன் காளிதாசன் என்பதை மறுக்க முடியாது; ஒன்பதும் பத்தும் அவன் எழுதியவை என்பது ஏற்புடைத்து; பதினொன்று முதல் பதினேழு வரையிலானவையும் கூட அவனால் எழுதப்பட்டிருக்கலாம் (xv).

இரு சாராரும் குமாரசம்பவம் எனும் தலைப்பின் பொருத்தத்தை விளக்கத் தடுமாறுவர். குமாரனின் பிறப்பு எட்டாவது சருக்கத்திலோ, பதினேழாவது சருக்கத்திலோ நிகழ வில்லை. 'குமாரசம்பவம்' எனும் தொடர் குமாரனின் பிறப்பு என்று மட்டும் பொருள் தருமானால் இரு சாரார் நிலையும் தவறாகும். எட்டுச் சருக்கங்களோடு காவியம் முடிகிறதென்பார் குமாரனின் பிறப்புப் பற்றிப் பேசாமல் குமாரசம்பவம் எப்படி முடியும் என்பதற்கும், காவியம் பதினேழு சருக்கங்களைக் கொண்டதென்பார் குமாரனின் பிறப்பு நிகழும் பத்தாவது சருக்கத்திற்குப் பின்னுள்ள சருக்கங்கள் ஏன் என்பதற்கும் விளக்கம் தர வேண்டும். ஜீவானந்தர் கூறுவது போல் 'குமார சம்பவம்' என்னும் தொடர் 'குமாரனின் பிறப்பு' என்பதோடு 'குமாரனின் பெருமை' என்றும் பொருள்படும். பதினேழு சருக்கங்களில் குமாரனின் பெற்றோர் திருமணம், அவனது பிறப்பு, தாரக வதம் போன்ற அவனது வீரச்செயல்கள் ஆகிய யாவற்றையும் ஒருங்கு கூறும் காவியம் குமாரசம்பவம் என்று இப்பொருளில் பெயர் பெற்றிருப்பது பொருத்தமானதே. பரிபாடலின் ஐந்தாவது கவிதை முருகனின் பிறப்பைப் பேசியவுடன் அவனைப் 'பெரும் பெயர் முருக' (5:50) எனும் அரிய தொடர்கொண்டு விளிக்கின்றது. திருமுருகாற்றுப்படையும் முருகனின் புகழ் பாடும் பகுதியை அடுத்து, 'பெரும் பெயர் முருக' எனும் தொடரையும் அவனது பிறப்பைப் பற்றிக் கூறியவுடன் 'பெரும் பெயர் இயவுள்' (274) எனும் தொடரையும் பயன்படுத்துகின்றது. முருகனின் பிறப்பைச் சுருங்கச் சொல்யவுடன் ஒன்பதாம் பாடல் அவனை 'வியத்தகு குமர' (9:82) என்று அழைக்கிறது. இப் 'பெரும் பெயர்' தான் காளிதாசனின்

மனத்தை ஈர்த்துக் குமாரனின் புகழ் பேசும் பேரிலக்கியத்திற்குக் குமார சம்பவம் எனும் பெயர் வைக்கத் தூண்டியிருக்க வேண்டும்.

சிவனும் உமையும் இடையறாப் புணர்ச்சியில் ஈடுபட்டிருப்பதாகக் காட்டும் எட்டாம் சருக்கத்தைக் கண்டு நாணி ஒதுங்கும் வடவிலக்கிய வல்லுநர்கள் பழம் பரிபாடல்கள் காட்டும் ஓரிலக்கிய வகையையும் மரபையும் அறிந்தாரிலர். இரு தெய்வங்களின் காதல் விளையாட்டைக் கவிதையில் ஓவிய மாக்குவது தவறென்று கருதிய திறனாய்வாளர் இருந்தனரென்று ஆனந்த வர்த்தனர் கூறுகின்றார். இதைக் குறிப்பிடும் மேலைக் கல்வியாளர் கீத்தும் கூட,

> குமாரசம்பவத்தின் பாடுபொருள் துணிச்சலானது; மிக உயர்ந்த நிலையில் வைக்கப்படும் தெய்வமான சிவன், உமையை மணப்பது, போர்த்தெய்வமான ஸ்கந்தன் பிறப்பது போன்ற நிகழ்ச்சிகளைப் பேசும் காப்பியப் பொருள் ஐயத்திற்கிடமின்றிக் கவிஞனின் துணிவைக் காட்டுகிறது (கீத் 87).

என்பார். ஆனால், கவிதையைப் பொழுது போக்காக அல்லாமல் வாழ்க்கை முறையாகவே கருதிய பழந்தமிழர்கள் தாங்கள் வழிபட்ட தெய்வங்களைக் காதல் வட்டத்திற்குள் கொண்டுவரத் தயங்கவில்லை. முருகன், வள்ளி ஆகியோரின் களவு மணம் பலவகைகளில் தொடர்ந்து பாடப் பெற்றது. பரிபாடலின் பாடு பொருள்களுள் தலையாயது தெய்வத்தைக் காமத்தோடு இணைப்பதென்பதை நாம் அறிய வேண்டும். பேராசிரியர்,

> அறம், பொருள், இன்பம், வீடென்னும் உறுதிப் பொருள் நான்கனுள் இன்பத்தையே பொருளாகக் கொண்டு கடவுள் வாழ்த்து, மலை விளையாட்டு, புனல் விளையாட்டு முதலியவற்றில் இப்பாடல் வரும்
>
> (தொல்.செய். நூ.121)

என்பார். இன்னொரு நூற்பா (அகத்.53) பற்றிப் பேசும்போது நச்சினார்க்கினியரும் உலக நடைமுறைகள் பற்றிப் பேசுகின்ற பரிபாடலில் கடவுள் வாழ்த்தும் காமப்பொருள் பற்றி அமையலாம் என்பார். யாப்பருங்கல விருத்தியுடையார் தெய்வங்களோடு காமத்தைத் தொடர்புபடுத்தல் பழியன்றென்று தெளிவாக்கும்.

தெய்வம் காமம் மையில் பொருளாம் பரிபாடல்லே
(யாப்பருங்கல விருத்தி 571)

நமக்குக் கிடைத்துள்ள பரிபாடல்களில் பல முருக வழிபாட்டுக் காட்சிகளோடு காமக் காட்சிகளை இணைத்தே வழங்கும். குன்றம் பூதனார் இயற்றிய ஒன்பதாம் பாடல் திருப்பரங்குன்றத்தின் பெருமை பேசி, முருகனுடைய மனைவியரான வள்ளி, தேவயானை ஆகிய இருவருக்கும் நடைபெறும் பூசலை நாடகமாக்கிக் களவுக் காதல் கற்புக் காதலினும் உயர்ந்ததென்று சிறப்பித்துச் சொல்லும். மூலப் பரிபாடல் தொகுதியில் முருகனைப் பற்றி மட்டுமே முப்பத்தோரு பாடல்கள் இருந்தனவென்பர். அவற்றுள் ஒன்றிரண்டைப் பற்றியோ அல்லது அவ்விலக்கிய வகையைப் பற்றியோ காளிதாசன் அறிந்திருந்தானானால் அதிலிருந்தே தெய்வத்தையும் காமத்தையும் ஒன்று கூட்டும் இலக்கியக் கரு அவனுக்குக் கிடைத்திருக்கும். "இந்திய மொழிகளில் எழுதப் பெற்ற பக்திப் பாடல்களில் எல்லாம் முதலாவதென்று" கருதப் பெறும் பரிபாடல் முருகனின் பிறப்புப் பற்றிய முதல் தமிழ் வருணனையைத் தருகிறதென்று சுவெலபில் கூறுவார். இவ்வழியில் பார்க்கும் போதும் பரிபாடலின் தாக்கம் காளிதாசன் காப்பியத்தில் உண்டென்பது புலப்படும்.

நாமெடுக்கும் முடிவுக்கெல்லாம் பரிபாடலின் காலம் அடிப்படையென்பதால் அதனை இப்பொழுது தெளிவுபடுத்திக் கொள்வது நல்லது. அகநானூறு, குறுந்தொகை, நற்றிணை ஆகியவை சங்க இலக்கியங்களில் முந்தியவை யென்றும் திருமுருகாற்றுப்படை, கலித்தொகை, பரிபாடல் ஆகியவை பிந்தியவை யென்றும் ஒரு பொதுவான கருத்து நிலவுகிறது. ஆனால், எல்லாப் பரிபாடல் கவிதைகளும் அகநானூற்றுக்குப் பிந்தியவை அல்ல. முருகனைப் பற்றிய எட்டாம் பாடல் உட்பட, பரிபாடல்களில் நான்கை எழுதிய நல்லந்துவன் அப்பாடலில் மும்மூர்த்திகளும் ஏனைய பல தேவர்களும் முருகனை வழிபட வருதலால் பரங்குன்றம் இமயத்தையும், அதன் சுனை, சரவணப் பொய்கையையும் ஒத்ததென்று முருகனின் பிறப்பை நினைவுபடுத்திக் குன்றின் சிறப்பைக் கீழ்க்கண்டவாறும் பாராட்டுவார்:

உடம்புணர் காதலரும் அல்லாரும் கூடிக்
கடம்பமர் செல்வன் கடிநகர் பேண
மறுமிடற் றண்ணற்கு மாசிலோன் தந்த
நெறிநீ ரருவி யசும்புறு செல்வம்
மண்பரிய வானம் வறப்பினும் மன்னுகமா
தண்பரங் குன்ற முனக்கு (பரிபாடல் 8:125-30)

அகநானூற்றுப் பாடல் ஒன்றில் சங்கச் சான்றோராகிய மருதனிளநாகனார் நல்லந்துவன் பற்றியும் அவன் திருப்பரங்குன்றின் மேல் கொண்ட காதல் பற்றியும் உள்ளம் உருகிப் பேசுவார்.

சூர் மருங்கறுத்த சுடரிலை நெடுவேல்
சீர்மிகு முருகன் தண்பரங் குன்றத்து

அந்துவன் பாடிய சந்துகெழு நெடுவரை
இன்தீம் பைஞ்சுனை (அகநானூறு 59)

நல்லந்துவனின் பரிபாடல் கவிதை மட்டுமேனும் முற்சங்க காலத்தைச் சேர்ந்ததென்பதற்கு வேறு சான்று தேவையில்லை.

சில வடமொழிக் கல்வியாளர்கள் மகாபாரதத்திலும், இராமாயணத்திலும் வருகின்ற குமாரனின் பிறப்புப் பற்றிய கதை குமாரசம்பவம் கூறும் கதைக்கு மூலமாகாதென்றும் அவற்றிடையே வேறுபாடு அதிகம் (கார்மார்க்கர்17) என்றும் சுட்டிக்காட்டியுள்ளனர். மகாபாரதத்தின் வனபர்வ அத்தியாயங்கள் (225-233) குமாரன் அக்கினியின் மைந்தன் என்றே தெளிவாகக் குறிப்பிடுகின்றன. தேவசேனைக்குத் தக்க தலைவனைத் தேடிய இந்திரன் மானச மலையில் அலைந்து கொண்டிருந்தபோது உதவி நாடி ஓர் இளம்பெண் அழுது கொண்டிருப்பதைக் கண்டு, அவளைத் தீய நோக்குடன் பின் தொடர்ந்த கேசினை விரட்டுகிறான். தச்சனின் மகளாகிய தேவசேனையெனும் இப்பெண் தன்னைத் திருமணம் செய்து கொள்ளக்கூடிய ஒருவனைத் தேடிக் கொண்டிருப்பவள். அவளுக்காக இந்திரன் பிரம்ம தேவனை அணுக, அவர் அவளுடைய கணவன் தேவர்களின் சேனாதிபதியாவான் என்று கூறுகிறார். சப்த ரிஷிகளின் மனைவியர்பால் காமம் கொள்ளும் அக்கினியின் ஆசையை அவனது மனைவி ஸ்வாஹா, அவர்களுள் அறுவர் வடிவம் தாங்கிப் பூர்த்தி செய்கிறாள்.

அக்கினியின் விந்திலிருந்து ஆறுமுகம் கொண்ட கார்த்திகேயன் பிறக்கிறான்; பிறந்தவுடன் கிரௌஞ்ச மலையைப் பிளந்து, அம்புகளால் சுவேத மலையை அழிக்கிறான். விசுவாமித்திரனால் வளர்க்கப்பெறும் இத்தெய்வக் குழந்தை இந்திரனோடு போர் புரியவும் துணிகிறது; ஆனால், இறுதியில் அவனோடு சமாதானம் செய்துகொள்கிறது. இந்திரன் கார்த்திகேயனைத் தேவசேனாதிபதியாக்கித் தேவசேனாவையும் திருமணம் செய்து கொடுக்கிறான். அனுசாசன பர்வமும் சல்ய பர்வமும் கூட, கார்த்திகேயனின் பிறப்பைப் பற்றி வெவ்வேறு கதைகளைச் சொல்கின்றன. இராமாயணத்துப் பாலகாண்டத்தில் இத்தெய்வம் அக்கினி, கங்கை ஆகியோரின் குழந்தையாகச் சொல்லப்பட்டு அக்கினி சம்பவா என்று அழைக்கப் பெறுகிறது.

முருகனின் பிறப்புப் பற்றிய கதைகளையெல்லாம் ஆராயும் சுவெலபில் பரிபாடல் கூறும் கதை வடநாட்டுக் கதைகளிலிருந்தும் பெரிதும் வேறுபாடுடையதென்பார்.

> *மூலத் தமிழ் முருகன் போருக்கும் வெற்றிக்குமுரிய தாய்த் தெய்வமான கொற்றவையின் மகன்.... பின்னால் வந்த தொன்மங்கள் முருகனுக்கு ஒரு தந்தையைக் காண வேண்டியிருந்தது. வடநாட்டு ஸ்கந்தனின் தந்தையெனக் கருதப்பெற்ற ருத்+திரனையோ அக்கினியையோ இவை முருகனின் தந்தையாக ஏற்றுக் கொள்ளவில்லை. ஏன்? ருத்திரனும் அக்கினியும் தமிழகத்தில் முக்கியமான, பலரறிந்த தெய்வங்கள் அல்லர். அதற்கு மாறாக, தெற்கில் ஆற்றல் பெற்ற குறுநில அரசுகளின் தோற்றத்தோடு தோன்றிய தெய்வமான சிவனே தமிழகத்தில் தெய்வ அரசனாக வழிபடப் பெற்றான். எனவே, தமிழ்ப் புராணிகர்கள் தெற்கில் ஸ்கந்த முருகனின் தந்தையாகச் சிவனை ஆக்கினர். வடநாட்டு மூலக் கதைகளின் படி ஸ்கந்தன் எத்தாய்க்கும் பிறக்கவில்லை (சுவெலபில் 8–9).*

ஸ்கந்தனின் பெற்றோர்களைப் பொறுத்த மட்டில், காளிதாசன் கூறும் வரலாறு வடநாட்டுக் கதைகளைவிடத் தமிழ்

நாட்டுக் கதைகளுக்கு நெருக்கமானதாகும். திருமுருகாற்றுப் படையில் முருகனின் பல்வேறு வெற்றிகள் கூறப்படுவதற்கு முன் அவன் பிறந்த சூழல் பற்றிய சுருக்கமான குறிப்பொன்று வருகின்றது.

நெடும்பெருஞ் சிமையத்து நீலப் பைஞ்சுனை
ஐவருள் ஒருவன் அங்கை ஏற்ப
அறுவர் பயந்த ஆறமர் செல்வ
ஆல்கெழு கடவுட் புதல்வ மால்வரை
மலைமகள் மகனே மாற்றோர் கூற்றே
வெற்றி வெல்போர்க் கொற்றவை சிறுவ
இழையணி சிறப்பில் பழையோள் குழவி
வானோர் வணங்கு வில்தானைத் தலைவ
. . . .
வேல்கெழு தடக்கைச்சார் பெருஞ் செல்வ
குன்றங் கொன்ற குன்றாக் கொற்றத்து
விண்பொரு நெடுவரைக் குறிஞ்சிக் கிழவ
. . . .
அரும்பெறல் மரபின் பெரும்பெயர் முருக (253-269)

இதனினும் விளக்கமான முறையில் முருகனின் பிறப்பு, பரிபாடலின் ஐந்தாம் கவிதையில் பலர் அறிந்த ஒரு பகுதியில் எடுத்துச் சொல்லப்பெறுகிறது.

. . . . அமரர் வேள்விப்
பாக முண்ட பைங்கட் பார்ப்பான்
உமையொடு புணர்ந்த காம வதுவையுள்
அமையாப் புணர்ச்சி அமைய நெற்றி
இமையா நாட்டத் தொருவரங் கொண்டு
விலங்கென விண்ணோர் வேள்வி முதல்வன்
விரிகதிர் மணிப்பூண் அவற்குத் தானீத்த
தரிதென மாற்றான் வாய்மைய னாதலின்
எரிகனன்று ஆனாக் குடாரிகொண்டு அவனுருவு
திரித்திட்டோன் இவ்வுல கேழு மருளக்
கருப்பெற்றுக் கொண்டோர் கழிந்த சேயாக்கை
நொசிப்பின் ஏழுறு முனிவர்நனி யுணர்ந்து
வசித்ததைக் கண்ட மாக மாதவர்
மனைவியர் நிறைவயின் வசிதடி சமைப்பில்
சாலார் தானே தரிக்கெனவ வரவி

உடன்பெய் தோரே அழல்வேட் டவ்வவித்
தடவுநிமிர் முத்தீப் பேணிய மன்னெச்சில்
வடவயின் விளங்கால் உறையெழு மகளிருட்
கடவுளொரு மீன் சாலினி யொழிய
அறுவர் மற்றையோரு மந்நிலை யயின்றனர்
மறுவறு கற்பின் மாதவர் மனைவியர்
நிறைவயின் வழாஅது நிற்சூலினரே
நிவந்தோங்கு இமயத்து நீலப் பைஞ்சுனைப்
பயந்தோ ரென்பபது மத்துப் பாயல்
பெரும்பெயர் முருக நிற்பயந்த ஞான்றே
அரிதமர் சிறப்பின் அமரர் செல்வன்
எரியுமிழ் வச்சிரங் கொண்டிகந்து வந்தெறிந்தென
அறுவேறு துணியு மறுவராகி
ஒருவனை வாழி யோங்கு விறற்சேஎய் *(26-54)*

காளிதாசன் கூறும் கதை எந்த ஒரு புராண அல்லது இலக்கியக் கதையையும் அப்படியே தழுவியதன்று; ஆனால், ஸ்கந்தன் பிறப்பில் சிவ பார்வதியின் பங்கைப் பற்றிப் பேசுவதில் பரிபாடல், திருமுருகாற்றுப்படை சொல்லும் கதையை அது ஒத்திருக்கக் காணலாம். சிவன், தான் மணந்த உமையோடு பல நூறாண்டுகள் இன்பம் துய்க்க, அக்கினி அவனை முதலில் புறா வடிவத்திலும் பின் தன் உருவிலும் அணுகி, தாரகனைக் கொல்லும் வலியுடைய வீரனைப் பெற்றுத்தருமாறு கேட்கிறான். ஆறு முகங்கள் கொண்ட சிவன் பார்வதியை நிறைந்த அன்போடு பார்க்க, அவனது ஆறு நெற்றிக் கண்களும் ஒரு கோடி கதிரவனைப் போன்று ஒளியுடைய தேஜஸை வெளிப்படுத்துகின்றன. அக்கினி அவ்விந்தைத் தன் வாயில் ஏற்றுக் கொள்கிறான்; கங்கையில் எறியப்பட்ட சிவனின் விந்திருந்து ஆறு கார்த்திகைப் பெண்டிர் மூலமாகக் குமாரன் அறுவேறு வடிவங்களில் தோற்றம் பெறுகிறான். அவ் வடிவங்களைப் பார்வதி அணைக்க, அவை ஆறு முகங்களும் பன்னிரு தோள்களும் இரண்டு கால்களும் கொண்ட ஒரு குழந்தையாக உருப் பெறுகின்றன. உமை, தன் குழந்தையிடம் காட்டும் அன்பைக் கவிஞன் குமாரசம்பவத்தில் மட்டுமின்றி ரகு வம்சத்திலும் பல முறை பாராட்டுகிறான். குமாரசம்பவத்தில் அவள் மனித்தாய்போல் காங்கேயன், சரவண பவன், கார்த்திகேயன், ஸ்கந்தன் என்றெல்லாம் அழைக்கப்படும் தன்

குழந்தையைக் கைலாயத்தில் சீராட்டிப் பாராட்டி வளர்க்கிறாள். பெருமிதம் கொண்ட தந்தையாகக் காட்டப் பெறும் சிவன், தன் மனைவியிடம் தங்கள் குழந்தை பிரம்மனைச் சிறைப்படுத்தல், கொடிய அசுரர்களை அழித்தல் போன்ற பல வீரச் செயல்களைச் செய்வான் என்றெல்லாம் பெருமையோடு கூறுகிறார். தெய்வக் குழந்தையின் பால் தெய்வப் பெற்றோர் கொண்டுள்ள அன்பு மாந்தரின் உணர்வுபோல் ரகுவம்சத்தில் வருணிக்கப்படுகிறது.

> *நீ அங்கே பார்க்கின்ற தேவதாரு மரம் காளைக்*
> *கொடி கொண்ட கடவுளால் மகனாக வளர்க்கப்*
> *படுகிறது; அது ஸ்கந்தனின் தாய் அவளது மார்பகங்*
> *களிருந்து பொழியும் பாலின் நறுமணத்தை*
> *உணர்ந்து ரசிக்க வல்லதாக வளர்ந்திருக்கிறது* (2:36)

> *இம்மரத்தின் பட்டை ஒரு சமயம் ஒரு காட்டு*
> *யானையால் உரிக்கப்பட்டது: அதனால் இமவானின்*
> *மகள் அரக்கர்களின் ஆயுதங்களால் ஸ்கந்தன் தாக்கப்*
> *பட்டால் எவ்வாறு வருந்துவாளோ அவ்வாறு*
> *துயருற்றாள்* (2:37)

முருகனைப் பரவும் திருமுருகாற்றுப்படை, தமிழ்க் கடவுளைப் போற்றும் எட்டுப் பரிபாடல்கள் ஆகியவை தவிர, ஏனைய சங்க இலக்கியங்களான அகநானூறு, புறநானூறு, நற்றிணை, கலித்தொகை, ஐங்குறுநூறு, மதுரைக்காஞ்சி, குறிஞ்சிப்பாட்டு, குறுந்தொகை, பதிற்றுப்பத்து, பட்டினப் பாலை, பெரும்பாணாற்றுப்படை, மலைபடுகடாம் போன்றவையும் முருகனை அழகு, இளமை ஆகியவற்றின் தெய்வீகக் குறியீடாகப் போற்றிப் பாராட்டுகின்றன. நாடு போற்றும் தெய்வமாக வளர்ந்து வந்த ஸ்கந்த முருகனைப் பற்றிக் காவியம் பாட இவையெல்லாம் காளிதாசனுக்கு உந்து சக்தியாகச் செயல்பட்டிருக்க வேண்டும். பரிபாடலும் திருமுருகாற்றுப்படையும் முருகனின் பிறப்பு, வீரம் பற்றிய கதை மூலங்கள் என்பதை விட இலக்கியங்கள் என்ற அளவில் அக்கவிக் கோமானைக் கவர்ந்திருக்கப் பல அகச் சான்றுகளைக் காணலாம். குமாரசம்பவம் ஓர் ஒப்பற்ற தலைவனின் பிறப்பு, வாழ்வு, வீரச்செயல்கள் பற்றிக் கூறும் காப்பியம் என்பதைவிடத் தொடர்நாடகக் காட்சிகளைக் கொண்ட ஓர் இலக்கியம்

என்பது பொருந்தும். பரிபாடலும் திருமுருகாற்றுப்படையும் இத்தகைய அமைப்புடையவை.

நக்கீரரின் அரிய படைப்பான திருமுருகாற்றுப்படை முருகனின் ஆறுபடை வீடுகளைப் போற்றும் ஆறு பகுதிகளைக் கொண்டு முருகனடியார்கள் பெரிதும் விரும்பும் அவனது பெருமை சுட்டும் ஒரு சில நாடகக் காட்சிகளை உயர்ந்த கவிதையில் தருவது. முதல் பகுதியில் முருகனுடைய தோற்றப் பொலிவும் திருப்பரங்குன்றத்தின் இயற்கை அழகும் முருகனை வணங்கும் தேவமகளிரின் நடனமும் செயல்களும் முக்கிய இடம் பெறுகின்றன. நல்லாரைக் காத்து அல்லாரைத் தண்டிக்கும் முருகனின் ஆறு முகங்கள் பன்னிரு கைகள் எவ்வாறு செயல்படுகின்றன என்பது இரண்டாம் பகுதியின் பாடு பொருள். ஆவினன்குடி ஐயனைத் துதிக்க வரும் மும்மூர்த்திகள், தேவர்கள், முனிவர்கள், அடியவர்கள் ஆகியோரின் நீண்ட ஊர்வலத்தை மூன்றாம் பகுதி ஓவியமாக்குகிறது. ஏரகம் பற்றிய பகுதி அந்தணர் வழிபாட்டைச் சுருங்கச் சொல்கிறது. ஐந்தாம் பகுதி முருகனின் பிறப்பையும் சிறப்பையும் போற்றும் புகழாரமாகவும் துதிப் பாடலாகவும் அமைந்து, அவனது பெருமைகளையும் செயல் திறன்களையும் 'அறுவர் பயந்த ஆறமர் செல்வ', 'ஆல்கெழுகடவுட் புதல்வ', 'மலைமகள் மகனே', 'கொற்றவை சிறுவ', 'பழையோள் குழவி', 'தானைத் தலைவ', 'நூலறி புலவ', 'புலவர் ஏறே', 'பெரும் பெயர் முருக', 'குரிசில்' என்பன போன்ற பல அழகிய விளிகளால் விளக்குகின்றது. ஆறாம் படைவீடான பழமுதிர் சோலை பற்றிய இறுதிப் பகுதி மலைச் சாரலில் வழிந்தோடும் சுனையைப் படம்பிடிக்கிறது.

முருகனைப் பற்றிய ஒவ்வொரு பரிபாடல் கவிதையும் தெய்வம், காமம் ஆகிய இரு பாடுபொருள்களையும் இணைத்து முருகன் கோவிலின் உயர்வு, கூடிய காதலர் பெறும் இன்பம், ஊடியவர் உறும் துயரம் ஆகியவை பற்றிய கவின்மிகு காட்சிகளைத் தருகிறது. சான்றாக, எட்டாம் பாடல், திருப்பரங்குன்றக் கோவில் ஊர்வலம் சுருக்கமாக வருணிக்கப் பட்டு அதன் பின்வரும் நீண்ட நாடகக் காட்சியில் காதலர் இருவரின் பூசலும் அன்னார் தோழியால் ஒன்றிணைக்கப்பட்டுக் கோவிலில் முருகனை வழிபடச் செல்வதும் சொல்லோவியங்

களாகச் சிறப்புறுகின்றன. ஒன்பதாம் பாடலில் களவுக் காதலின் பெருமையைப் புலவர் எடுத்துச் சொல்லி, வள்ளியும் தேவசேனையும் தோழியரின் துணையுடன் நிகழ்த்தும் போரை நகைமிகு காப்பியப் போராகக் காட்சிப்படுத்துகிறார். முருக வழிபாட்டில் காதல் இடம்பெறும்போது நகைச்சுவை ஏன் தவிர்க்கப்பட வேண்டும்? பத்தொன்பதாம் பாடல் மதுரை வாழ் மக்கள் மன்னன் தலைமையில் பரங்குன்றம் நோக்கிச் செல்லும் யாத்திரையோடு தொடங்குகிறது; ஓவிய மண்டபங்களில் காணப்பெறும் சில தொன்மக் காட்சிகளைச் சொல்சித்திரங் களாக்குகிறது; இளம் பெண்கள் சிலரின் அறியாமையைக் காட்டும் இரண்டு நகைச்சுவைக் காட்சிகளைத் தருகிறது; முருகனைப் புகழும் வாழ்த்தோடு முடிவுறுகிறது. பாடலின் ஆசிரியர் திருப்பரங்குன்றத்துத் தெய்வத்தைப் போற்றிப் பரவி, அவ்வூரியிலேயே தாம் மீண்டும் பிறக்க வேண்டும் என்ற விருப்பத்தைத் தெரிவித்துவிட்டு மலைச் சுனையில் நீராடும் காதல் வயப்பட்ட மங்கையரின் காம விளையாட்டுகளைச் சுவைபடச் சொல்கிறார்.

தமிழ் அகக்கவிதை பரக்கப் பேசும் காதலர் கூட்டம், காதலர் பிரிவு ஆகிய இரண்டு பாடுபொருள்களிலும் வல்லவனும் சிருங்காரச் சுவை மன்னனுமாகிய காளிதாசன் குமார சம்பவத்தின் முதல் ஏழு சருக்கங்களில் சில இடங்களில் விப்ர லம்ப சிருங்காரத்தின் கொடிமுடிகளைத் தொட்டு எட்டாவது சருக்கத்தில் சம்போக சிருங்காரத்தில் முழுகித் திளைக்கக் காணலாம். குமாரனின் பிறப்புப் பற்றிய கதை நிகழ்ச்சிகளை விரைவாகச் சொல்லிச் செல்வதில் அவனுக்கு நாட்டமில்லை; கதையில் வரும் சில நிகழ்ச்சிகளைத் தெரிந்தெடுத்து அவற்றைத் தக்க உரையாடல்கள் மூலம் முருகியல் இன்பம் தரும் நாடகக் காட்சிகளாக்குகிறான். ஹோமரைப் போன்று கதையை விரைவாகச் சொல்லுதலையும் வால்மீகி, வியாசர் போன்று நிகழ்ச்சிகளுக்கும் பாத்திரங் களுக்கும் ஒத்த முக்கியத்துவம் அளித்தலையும் தவிர்த்துச் சங்கக் கவிஞர்கள் போல் நாடகக் காட்சிகளில் கவனம் செலுத்து கின்றான். பரிபாடல் பற்றித் தெ.பொ.மீ. குறிப்பிடுவது இங்கு நினைவு கூரத்தக்கது: "மேலும் கலித்தொகையிலும் பரிபாடலிலும்

உரையாடல் வளர்ச்சி பெற்று நாடகக்காட்சி எனத்தக்க நிலையை எய்தியுள்ளது. பல காட்சிகளில் இத்தகைய நன்கு பயின்ற வழிகளின் மூலம் வருணனைத் தொடர் கூடுமானால், விளைவு ஒரு நாடகமாகவோ அல்லது நாடகக் காப்பியமாகவோ அமையும்". குமாரசம்பவத்தின் ஒவ்வொரு சருக்கத்திலும் நாடகக்காட்சிகள் இரண்டு மூன்று வர, வடமொழித் திறனாய்வாளர்கள் கூறுதல் போல், கதை 'முக்கியத்துவம் இழந்து மறைந்து விடுகிறது' (கார்மார்க்கர் xviii). முதல் சருக்கத்தில் இமயத்தின் பருமையும் பெருமையும் உமையின் மாசில்லாத பேரழகும் அவனது நாடக ஆற்றலையும் கவித்துவத்தையும் வெளிக் கொணர்பவை. இமயத்தைப் பற்றிய பதினேழு பாடல்களில் ஒன்று விலங்குகளை மலைப்பகுதியில் தேடி அலையும் வேடர்களைப் பற்றியது.

> *அரிகளால் கொல்லப்பட்ட களிறுகளின் உடல்கள்*
> *கொட்டிய குருதி உருகும் பனி வெள்ளத்தால்*
> *அடித்துச் செல்லப்பட்டு விட்டபோதிலும் வேடர்*
> *கள் அரிகளின் கால் நகங்களில் சிக்கி விழுந்த முத்து*
> *களைக் கொண்டு அவை சென்ற வழியைக்*
> *கண்டறிய முடிகிறது.* (1:6)

சங்கப் புலவர்களுக்கு இமயம் சேய்மையானதாயினும் அதன் தோற்றம் பற்றி உள்ளவாறு வியத்தகு முறையில் தங்கள் கவிதைகளில் பாடுகிறார்கள். யானையின் கோட்டில் முத்திருக்கும் எனும் நம்பிக்கையும் சில கவிதைகளில் இடம் பெறுகிறது.

> *முத்துடை மருப்பின் மழகளிறு*(பதிற்றுப் பத்து 32: 3)
> *யானை, முத்தார் மருப்பின்* (குறிஞ்சிப் பாட்டு 35: 6)
> *யானை, முத்துடை மருப்பின்* (மலைபடுகடாம் 517-8)
> *பெருங்களிற்று முத்துடை வான்கோடு* (திருமுருகாற்றுப்படை)
>
> *முகைவளர் சாந்துரல் முத்தார் மருப்பின்*
> *வகைசால் உலக்கை வயின் வயினோச்சி*
> (கலித்தொகை 40-45)

ஓர் அகநானூற்றுக் கவிதை, காளிதாசனின் கவிதையைப் போல், மலை, வேடன், யானை மருப்பிலிருந்து விழும் முத்து

ஆகிய மூன்றையும் பற்றி ஒருசேரப் பேசுகிறது. தலைவனின் ஊர் செல்வம் கொழிக்கும் இடமாதலால் ஒரு வேடன் அவ்வூர் மலையிலிருந்து இறங்கும் போது பொன்னையும் மணிகளையும் யானையின் உடைந்த கோடுகளிலிருந்து விழும் முத்துகளையும் அள்ளிக் கொள்கிறான்.

பெருமலைச் சிலம்பின் வேட்டம் போகிய,
செறிமடை அம்பின், வல்வில், கானவன்
பொருது தொலையானை வெண்கோடு கொண்டு
நீர்திகழ் சிலம்பின் நன்பொன் அகழ்வோன்
கண்பொருது இமைக்கும் திண்மணி கிளர்ப்ப
வைந்நுதி வால்மருப்பு ஒடிய உக்க
தெண்ணீர் ஆலி கடுக்கும் முத்தமொடு
மூவேறு தாரமும் ஒருங்குடன் கொண்டு
சாந்தம் பொறை மரம் ஆக, நறைநார்
வேங்கைக் கண்ணியன் இழிதரு நாடற்கு
. . . . . .

(அகநானூறு 282: 1-10)

என்பன பாடல் வரிகள்.

குமாரசம்பவத்தின் ஆறாம் சருக்கத்தில் சப்த ரிஷிகளில் ஒருவர் இமவானிடம்,

இவ்வுலகை அதன் அடிப்பகுதிகளோடு நீ தாங்க வில்லை யானால், மென்மையான தாமரை மலர் போன்ற தலைகளைக் கொண்ட ஆதிசேடன் எனும் பெரும் பாம்பால் அதனை எவ்வாறு செய்ய இயலும்?

(6:80)

என்று கேட்கிறார். ஒன்பதாவது பரிபாடல் வடக்கிலிருக்கும் இமயமே இவ்வுலகை ஆடாமல் அசையாமல் தாங்கி வருகிறது எனும் நம்பிக்கையைத் தொடக்கத்திலேயே சுட்டுகிறது.

இருநிலம் துளங்காமை வடவயின் நிவந்தோங்கி
அருநிலை உயர்தெய்வத் தணங்கு சாறலை காக்கும்
உருமுச்சூழ் சேட்சிமை உயர்ந்தவர் உடம்பட

(பரிபாடல் 9 :1-3)

குமாரசம்பவத்தின் இரண்டாம் சருக்கத்தில் பிரம்ம தேவனுக்கும் தாரகனால் துன்புறுத்தப்பட்ட வானவர்க்கும்

இடையே நிகழும் உரையாடல் நகையும் எள்ளலும் இழையோட, வரிக்கு வரி, சொல்லுக்குச் சொல் அழகு செய்யப் பெற்றதாகும். படைப்புக் கடவுளைச் சந்திக்கும் தேவர்களின் ஊர்வலமும் பட்டியலும் திருமுருகாற்றுப்படையில் வரும் ஓர் ஊர்வலத்தை நினைவுபடுத்தாமல் போகாது. குமாரசம்பவத்து ஊர்வலம் இந்திரன் தலைமையில் செல்கிறது. இரக்கமற்ற அரக்கர்பால் கொண்ட அச்சம் காரணமாக அவனது இடி ஆயுதத்தின் முனைகள் மழுங்கித் தோன்றுகின்றன. வருணன் கையிலிருக்கும் ஆற்றலுடைய கயிறு சாபத்தால் நஞ்சும் உரமும் அழிந்த பாம்பு போல் உருக்குலைந்து காட்சி தருகிறது. கதை பிடுங்கப்பட்ட குபேரனின் கை, கிளைகள் முறிந்த மரமாகத் தெரிகிறது. எமன் ஒளியிழந்த தனது தண்டாயுதத்தால் தரையில் கோடு கிழித்துக் கொண்டிருக்கிறான்; அது நெருப்பவிந்த சிறு கரிக்கட்டை போல் ஆகிவிட்டது. பன்னிரு ஆதித்தர்களும் தங்கள் வெப்பத்தை இழந்தமையால் அவர்களை ஓவியங்களில் வரும் உருவங்களைப் பார்ப்பதுபோல் கண் கூசாமல் பார்க்கலாம். எதிர்த்து வரும் நீரின் விசையால் முறுத்தப்படும் வெள்ளம்போல், ஏழு காற்றுக் கடவுளர்களின் வேகமும் அவர்கள் மனத்தை வாட்டும் கவலையால் தடைப்பட்டுள்ளது. பதினொரு உருத்திரர்களின் சடைகளிலிருந்த பிறை நிலவுகள் கீழே தொங்க, அவர்கள் பொலிவிழந்து காணப்படுகின்றார்கள் (2 : 20-26).

திருமுருகாற்றுப்படையில் ஆவினன்குடி முருகன் கோயிலை நோக்கிச் செல்லும் ஊர்வலத்தில் முன் செல்பவர்கள் முனிவர்கள். அவர்கள் பின்னால் திருமாலும், உருத்திரனும், இந்திரனும், பன்னிரு ஆதித்தர்களும், உருத்திரர்களும், வசுக்களும், காற்றுக் கடவுளர்களும் விண்மீன்கள் போல் ஒளியுமிழ்ந்து, காற்றினும் கடுகிச் செல்வர்.

மீன் பூத்தன்ன தோன்றலர் மீன் சேர்பு
வளிகிளர்ந் தன்ன செலவினர் வளியிடைத்
தீயெழுந் தன்ன திறலினர் தீப்பட
உருமிடித் தன்ன குரலினர் (171-174)

மரவுரி தரித்த முனிவர்கள் வெள்ளிய நரை முடி கொண்டுளர்; உணவின்றி வருத்தப் பெற்ற அவர்களுடைய உடல்கள் தூயவை; எலும்பு தோன்றும் மார்புகள் மான்

தோலால் மூடப் பெற்றவை; கல்வியிலும் கூர்த்த அறிவிலும் அன்னார் தலை சிறந்தவர்; சினம், துயரம் ஆகியவற்றிலிருந்து முற்றுமாக விடுபட்ட பண்பாளர்கள். குமார சம்பவத்தின் ஆறாம் சருக்கத்தில் சிவபெருமானுக்காக உமையைப் பெண் கேட்கச் செல்லும் சப்த ரிஷிகளும் இவ்வாறே வருணிக்கப் படுவதைக் காணலாம். அவர்களது சடை முடி பொன்போல் ஒளிவீசி, ஆற்று நீரில் தோன்றும் கதிரவனின் பிம்பங்களை யொத்துப் பிரகாசிக்கும் (6: 47-50). மனத்தினும் விரைவாக அவர்கள் கடக்கும் வானம் எஃகன்ன நீல நிறம் கொண்டது (6:36). அகநானூறும் பரிபாடலும் கூட அந்நிற மின்னல் பற்றிப் பேசும்.

ஆலங் கானத் தமர்கடந்து உயர்த்த
வேலினும் பல்லூழ் மின்னி (அகநானூறு 175: 12-13)

கண்ணொளிர் எஃகில் கடிய மின்னி (பரிபாடல் 22: 4)

இந்திரனுக்கும் காமனுக்கும் நடைபெறும் உரையாடல் வசந்தத்தின் காலந் தவறிய, எதிர்பாராத வருகை, இளவேனில் தரும் இன்பக் காட்சிகள் ஆகியவை. குமார காவியத்தில் மூன்றாம் சருக்கத்தின் கவிதை நயம் மிகுந்த பகுதிகளாகும். பரிபாடலிலும் கலித்தொகையிலும் வரும் சில காட்சிகளை இங்கும் நாம் நினைவு கூர நேரும். தலைவியின் காலில் விழுந்து மன்னிப்பு வேண்டும் தலைவன், ஆணும் பெண்ணுமாக இணைந்து ஒன்றோடொன்று போட்டியிட்டு அன்பு காட்டும் வண்டுகள், மான்கள், யானைகள் ஆகியவை நம்மை ஈர்ப்பவை (குமாரசம்பவம் 3: 36-37).

சங்க காலத்துக் கவிதைகளின் உயர்வை எளிதில் உணர்ந்து கொண்ட அம்மேதை அவற்றிலிருந்து காளிதாசனின் காவியம் என்று சிறப்பித்துச் சொல்லப்பெறும் இந்திய இலக்கிய வகையை உருவாக்கினான் என்று முடிவுசெய்வது பொருத்த மாகும். இம்முயற்சியில் அவனது வெற்றிக்குக் குமாரசம்பவமும் ஓர் அழியாச் சான்றாகும்.

துணை நூல்கள்

பரிபாடல், உ.வே.சா. பதிப்பு, உ.வே.சா. நூலகம், சென்னை, 1935.

Hart, G.L. **The Relation Between Tamil and Classical Sanskrit**, Wiesbaden, 1976.

Chandra Rajan (tr.), **Kalidasa : The Loom of Time**, Penguin Books, 1989.

Keith, A.B. **A History of Sanskrit Literature**, Motilal Banarsidas Publisher, Delhi, 1993.

Krishnamoorthy, K. **Kalidasa**, Sahitya Akademi, New Delhi, 1994.

Karmarkar, R.D. (tr), **Kumarasambhava**, Aryabhushan press, Poona, 1951.

Lienhard Siegfried, "Tamil Literature Conventions and Sanskrit Muktaka Poetry", WZKS, XX, 1976, pp. 101-110.

Nandarkar, G.R. (tr.), **Raghuvamsa**, Motilal Banarsidas, Delhi, 1987.

Ramanujan, A.K. **Poems of Love and War**, OUP, Delhi, 1985.

Zvelebil, K.V. **Tamil Traditions on Subramanya - Murukan**, Institute of Asian Studies, Chennai, 1991.

Zvelebil, K.V. **Tirumurugan**, International Institute of Tamil Studies, Chennai, 1981.

உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்

சென்னை - 600 113

அண்மை வெளியீடுகள்

	ரூ.பை.
உலகத் தமிழிலக்கிய வரலாறு கி.பி. 901 - கி.பி. 1300	100.00
தொல். பொருள். (அகம்-புறம்)-ஆங்கில மொழிபெயர்ப்பு	50.00
தமிழ் ஆய்வு இதழ்கள்	50.00
வேதாத்திரியத்தில் சமூகவியல் இறையியல் சிந்தனைகள்	130.00
உலகத் தமிழிலக்கிய வரலாறு கி.பி. 1851 - 2000	180.00
இதழாளர் பெரியார்	160.00
மகாவித்துவான் ரா. ராகவையங்கார்	30.00
தமிழ் இதழ்கள் - விடுதலைக்குப் பின்	40.00
பாவாணரின் ஞாலமுதன்மொழிக் கொள்கை	45.00
பெண்ணியப் படைப்பிலக்கியம்	75.00
தமிழக வானவியல் சிந்தனைகள்	35.00
பள்ளு இலக்கியம் மறுவாசிப்பு பிரதிக்கு வெளியே	75.00
இருபதாம் நூற்றாண்டுத் தமிழ்க் கவிதை	80.00
தமிழியல் ஆய்வுச் சிந்தனைகள்-நாட்டுப்புறவியல்,கலை,பண்பாடு	90.00
தொல்காப்பியம்-எழுத்ததிகாரம் மூலமும் நச்சினார்க்கினியர் உரையும்	200.00
வாழிய செந்தமிழ்	140.00
பேராசிரியர் அ.மு.பரமசிவானந்தம்	40.00
தமிழக எல்லைப் போராட்டங்கள்	60.00
திருப்புகழ் ஒளிநெறி பகுதி - I	90.00
திருப்புகழ் ஒளிநெறி பகுதி - II	90.00
திருப்புகழ் ஒளிநெறி பகுதி - III	80.00
தொல்காப்பியம்-சொல்லதிகார மூலமும் சேனாவரையருரையும்	200.00
தொல்காப்பியம்-பொருளதிகார மூலமும் நச்சினார்க்கினியர் உரையும்	320.00
தொல்காப்பியம் - பொருளதிகார மூலமும் பேராசிரியர் உரையும்	300.00
Economic Heritage of the Tamils	115.00
மலேசியத் தமிழரும் தமிழும்	100.00
மொழி, சமய, சமுதாயத் தளங்களில் பாவாணர் பங்களிப்பு	50.00
தமிழ்ப் புனைகதைகளில் உளவியல்	35.00
தமிழியல் ஆய்வுச் சிந்தனைகள் - தொல்லியல், வரலாறு, சமூகவியல்	[illegible]
கவிதையியல்	50.00
கதைப் பாடல்களில் கட்டுப்பாட்டு மீறல்கள்	95.00
Bibliography on Translations	175.00

601 சங்கஇலக்கியஆய்வுதெ.பொ.மீ.யும்மேலைஅறிஞரும் 60.00